
3 1761 05903778 8

HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME VII

Typographie Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ

BRONZES, DEUXIÈME ET TROISIÈME SÉRIES

BUSTES, LAMPES

PARIS

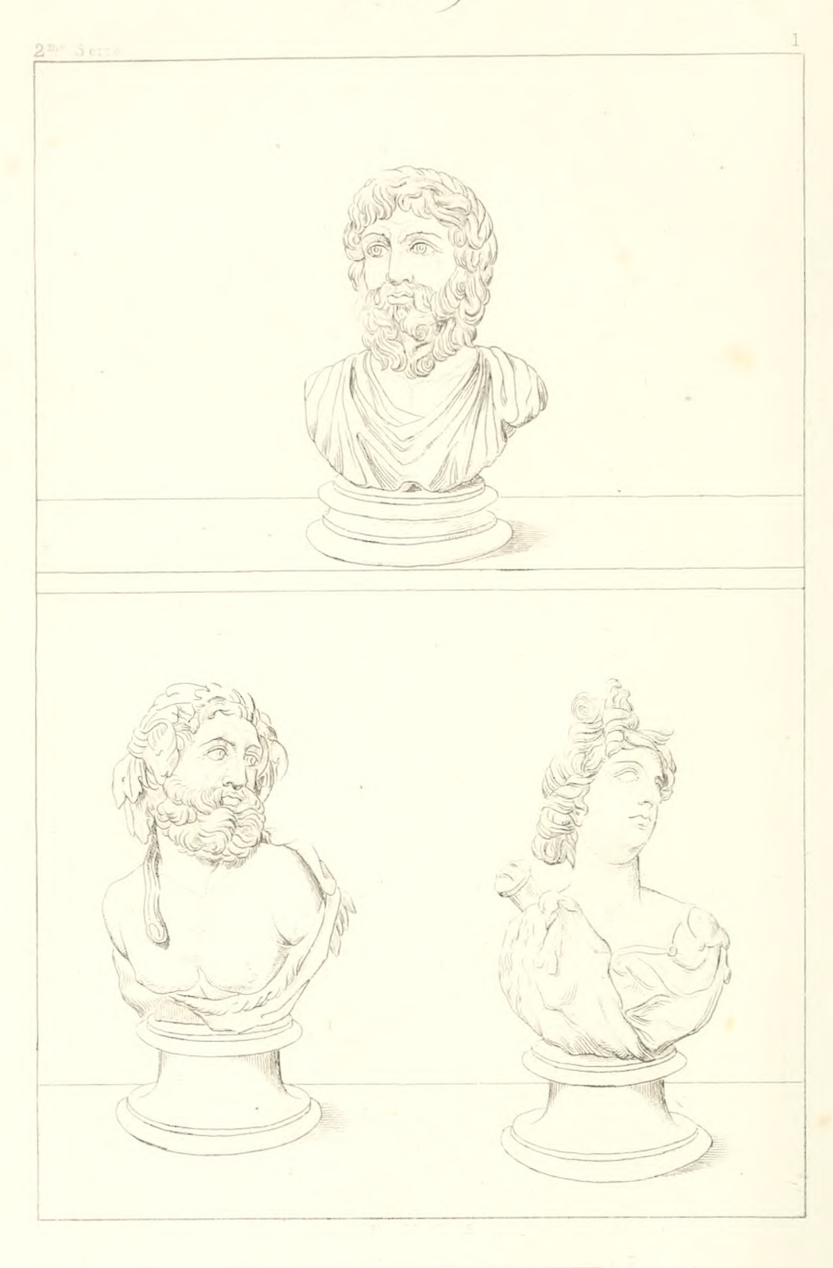
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C[ie]

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

M DCCC LXX

BRONZES.

Bronzi



Jupiter. *Diana* *Hercules*

EXPLICATION DES PLANCHES.

BRONZES.

2e Série.

BUSTES.

PLANCHE 1.

Cette planche se compose de trois petits bustes.

Le premier représente sans contredit un Jupiter. Homère, à qui les artistes de l'antiquité ont emprunté presque tous les types des Divinités païennes (1), a décrit, dans des vers très-connus et dignes de la majesté et de la grandeur du sujet, la tête de Jupiter, secouant une épaisse

(1) Strabon, VIII, p. 354, et Hérodote, II, 53. L'auteur de la vie d'Homère.

chevelure, fronçant de noirs sourcils et faisant trembler le vaste Olympe :

> . . . . κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.
> Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
> Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον (1).

Une grande barbe (2) devait ajouter de la majesté au visage du père, du roi (3) et du dieu des dieux (4). Enfin, à tous ces titres, et encore à celui de roi des rois, ἄναξ ἀνάκτων, comme l'appelle Eschyle (5), à celui de souverain universel, de qui relevaient tous les souverains de la terre (6),

> Reges in ipsos imperium est Jovis (7),

le diadème était un attribut qu'on ne pouvait lui refuser, et qui lui a été donné presque toujours, comme on a pu le voir dans les peintures de cet ouvrage et dans les autres monuments antiques (8). Au reste, chez plusieurs peuples de l'antiquité, et surtout à Athènes, Jupiter était adoré sous le nom particulier de Ζεὺς βασιλεύς, ou Ζεὺς ἄναξ, *Jupiter roi* (9).

(1) *Il.*, α', v. 528.

(2) Cicéron, *de Nat. D.*, I, 30; Lucien, *de Sacrif.*, 11.

(3) Hésiode, Θεογ., 47; Pausanias, V, in fine; Pindare, *Pyth.*, IV, 344, et *Nem.*, V, 64.

(4) Macrobe, *Sat.*, I, 9.

(5) *Suppl.*, v. 532.

(6) Moschus, *Id.*, II, 158; Platon, *Alcib.*, I, p. 32; Hésiode, Θεογ., v. 96, et Callimaque, *H. in Jov.*, v. 79.

(7) Horace, III, *Od.*, I, 5.

(8) Beger, *Th. pal.*, p. 2, et *Th. Brand.*, t. I, p. 80; Tristan, t. III, *Comm. hist.*, p. 336; Liebe, *Goth. Num.*, p. 364.

(9) Schyle, *Pers.*, v. 522, *Agamemn.*, v. 363; Démosthène, *in Lac.*, p. 597.

Le second est un buste d'Hercule, autant qu'on en peut juger à la couronne qui lui ceint la tête et qui se compose de feuilles de peuplier (*populus Alcidæ gratissima*) (1), entrelacées avec une bandelette ou un diadème, et aux traits de son visage. Il est bien constant que les artistes de l'antiquité mettaient une religieuse exactitude à conserver à leurs divinités les traits que la tradition, ou le génie créateur de quelque poëte illustre, leur avait prêtés. Quant à Hercule, le type de son visage était si bien gravé dans les esprits des peuples, et si bien observé par les peintres et les statuaires païens, que Plutarque, voulant donner à ses lecteurs un portrait de M. Antoine, se contente de comparer sa figure à celle de ce dieu. Notre buste est d'ailleurs conforme au signalement d'Hercule tracé par Clément d'Alexandrie (2). Il avait le front large, les cheveux et la barbe épais, le nez aquilin et les yeux bleus.

Le carquois, dont on aperçoit le bout sur l'épaule droite de la troisième figure de cette planche, la peau de bête qui lui couvre la poitrine (3), le désordre gracieux de sa chevelure (4), et l'ajustement peu étudié des tresses qui forment sur le milieu de la tête une espèce de croissant, font reconnaître une Diane chasseresse (5).

(1) Virgile, *Eccl.*, VII, v. 61, et Phèdre, III, 17.

(2) Προτρ., p. 19.

(3) Virgile, *Æn.*, I, 322.

(4) Ovide, I, *Met.* 477; Horace, II, 11, v. 23.

(5) Bonanni, *Mus. Kircher*, pl. XV, p. 54; Beger, *Thes. Br.*, t. III, p. 130-131; Montfaucon, t. I, pl. LXXXVIII, p. 148.

PLANCHE 2.

Des trois bustes que l'on a réunis dans cette planche, le premier représente une Junon. Cette déesse a presque toujours la tête couverte d'un voile, pour rappeler qu'elle présidait aux mariages sous le nom de *Pronuba* (1). D'ailleurs elle recevait des païens un triple culte, sous les dénominations diverses de *Junon vierge, παῖδα, virgo;* de *Junon mariée, τελεία*, ou *γαμηλία*, *matrona*, et de *Junon veuve, χήρα, vidua* (2); et, à ces trois titres, elle devait avoir un voile sur la tête. Il paraît qu'à Sparte (3), et peut-être chez tous les peuples de la Grèce et de l'Italie antique (4), les femmes mariées se voilaient non-seulement la tête, mais encore le visage, tandis que les jeunes filles découvraient les traits de leur figure, et ne se servaient du voile que pour envelopper et pour retenir leur chevelure. La couronne était un ornement de luxe en faveur chez les matrones romaines et chez les dames de la Grèce et de l'Étrurie (5). Ainsi donc, si Junon n'avait droit à la couronne radiée, en sa qualité de reine des dieux et d'épouse de Jupiter, cet ornement lui conviendrait comme au gé-

(1) Ovide, *Ep. her.*, II, 41; Virgile, *Æn.*, IV, 59; Servius, in Virg., *loc. cit.*

(2) Pausanias, IX, 2; Plutarque, dans Eusèbe, *P. E.*, III, 1, *Conj. Pr.*, p. 141, et *Qu. Rom.*, p. 285, t. II.

(3) Plutarque, *Apoph. Lac.*, p. 227; Clément d'Alexandrie, *Pæd.*, II, 10.

(4) Plutarque, *Qu. Græc.*, p. 302; *Qu. Rom.*, 14, p. 267; Valerius Maximus, VI, 3, § 10.

(5) Ælian., *V. H.*, I, 18; Lucien, *Amor.*, 41, et Lucain, II, 358; Virgile, I, *Æn.*, 655.



nie tutélaire que les femmes mariées adoraient sous le nom de *Juno matrona* (1).

Le second buste de cette planche est un fragment d'une statue entièrement perdue. Le diadème, seul attribut qui le distingue, laisse le champ libre aux hypothèses, et ne peut pas être une indication suffisante pour qu'on se hasarde à lui donner un nom. Cependant, de toutes les divinités païennes, Junon, Vesta et Vénus sont les seules qui pourraient revendiquer ce fragment.

Le troisième buste, plus caractérisé que le second, n'est pas moins difficile à expliquer. On se demande d'abord s'il représente un homme ou une femme. Les traits gracieux, délicats, et pourtant virils de la figure, pourraient convenir à une amazone, à une femme aux habitudes guerrières, à Minerve, par exemple, ou à un adolescent dont la tête délicate semble languir sous le poids du cimier. Mars encore jeune, le valeureux jeune homme, γενναῖος νεανίας, comme l'appelle Lucien (2), le guerrier à la belle chevelure (3), est peut-être le personnage que l'artiste a voulu représenter. Cependant les formes féminines du bras favorisent la première de nos deux hypothèses. On aime mieux voir dans ce buste une Minerve dont le cimier est l'attribut le plus fidèle. La longue chevelure qui tombe négligemment et sans art convient très-bien à une déesse qui consacrait tout son temps à des occupations utiles, à l'étude, aux beaux-arts

(1) Horace, III, *Ode* IV, 59.
(2) *Dial. des dieux,* XV.
(3) Ovide, *Fastes*, III, 1.

et aux fatigues de la guerre. Quoique la nudité d'une des épaules, du bras droit et de la poitrine, ne soit pas ordinaire chez une déesse aussi modeste et aussi sévère que l'était Pallas, il est certain qu'on la trouve représentée ainsi dans plusieurs monuments antiques (1). Quant à la virilité gracieuse des traits de la figure, ne sait-on pas que les poëtes anciens (2) ont souvent donné à Minerve le nom si heureusement trouvé de *virago*? Un auteur grec (3) l'avait appelée γυνὴ ἀνδρικὴ, *femme virile*.

L'attitude peu guerrière qu'on lui a donnée dans ce buste, et l'absence de l'égide ou de la lance, font supposer qu'elle remplit ici le rôle de *Minerve Ergané*, qui présidait exclusivement aux arts libéraux, et dont les anciens plaçaient la statue dans leurs bibliothèques, leurs gymnases et leurs ateliers (4).

PLANCHE 3.

De tous les personnages de la Fable, celui sur la nature, l'origine et l'existence duquel la tradition est le moins constante, est sans contredit le vieux Silène. Diodore (5) place son existence dans l'antiquité la plus reculée

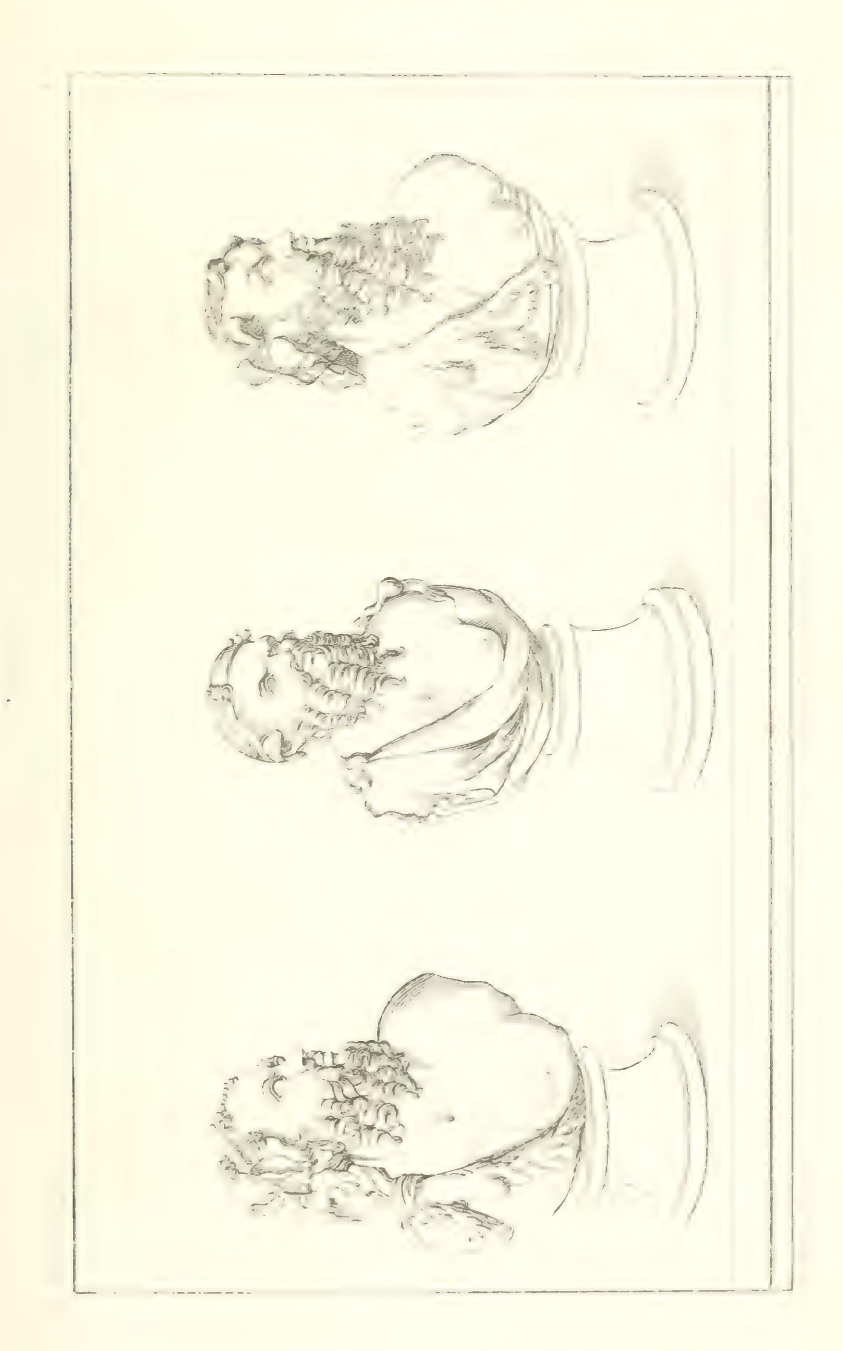
(1) Beger, *Thes. Br.*, t. II, p. 638; t. III, p. 223; Musée de Florence, t. I, pl. 61 et 62.

(2) Ovide, *Met.*, II, 765, et VI, 130.

(3) Lucien, *Fugit.*, 27.

(4) Ovide, *Fast.*, III, 5; Pausanias, I, 24; IX, 27; Platon, *Crit.*, p. 559.

(5) III, 71.



et, après avoir avoué que son origine était tout à fait inconnue, il le fait régner dans l'île de Nysa, où il fut la tige des Silènes qui accompagnèrent Bacchus Arabique dans son expédition contre les Titans. Suivant un poëte (1), Silène n'eut pas de père, et ne dut le jour qu'à la Terre. Cette fiction a été adoptée dans la poésie ancienne, pour répandre quelque lumière et quelque noblesse sur les naissances illégitimes. Enfin, l'on a dit encore que Silène vécut au temps de Midas; qu'il fut immortel, d'une nature inférieure à celle des dieux, mais supérieure à celle des hommes (2); et qu'il habita Malée en Laconie, où il épousa une jeune fille, dont il eut le centaure Pholus (3).

Le premier buste de cette planche représente un Silène. Sa tête presque chauve, un front ridé, des sourcils grands et épais, des yeux éraillés ou chassieux, un nez petit et camus, une bouche plate, une barbe épaisse, une poitrine velue, enfin les graines de lierre (4) attachées à une bande ou à une espèce de diadème, ne permettent pas de douter de l'intention de l'artiste. Il est vrai de dire cependant qu'on trouve peu de Silènes à qui l'on ait donné un diadème; mais l'antique souverain de l'île de Nysa et le précepteur de Bacchus a pu très-bien ceindre son front de cet ornement, attribut de la royauté, et dont l'invention était due à son élève.

(1) Nonnus, XXIX, 262.

(2) Ælian., *V. H.*, III, 18.

(3) Pausanias, III, 25; Apollodore, liv. II, p. 61.

(4) Pline, XVI, 35.

On a proposé plusieurs étymologies pour le nom de Silène. On l'a fait dériver de σιλλαίνειν, *sillainein*, qui signifie à la fois regarder de travers et railler méchamment et avec esprit (1); de σίλλος, chauve sur le devant de la tête (2), et de σίνος, membre viril (3).

Quelque différence qu'il y ait entre l'idée que l'on se fait en général de Silène et de Socrate, l'on n'a pu s'empêcher de saisir une ressemblance frappante entre le visage de Silène et celui du philosophe païen (4). C'est en quelque sorte à regret que l'on trouve chez le martyr de la vérité et de la sagesse le même nez camus et petit, et les mêmes yeux que chez le vieillard intempérant, dont l'usage immodéré de la boisson appesantissait le regard. Ce rapprochement avait été fait par les écrivains de l'antiquité, et Xénophon appelle Socrate le plus laid de tous les Silènes.

Enfin, le diadème qui décore le front de ce buste décidera peut-être quelques personnes à y voir un *Bacchus Indien;* mais nous ne persistons pas moins en faveur de Silène.

Les deux autres bustes couronnés de pampres et de grappes semblent aussi des Silènes; cependant les traits de leur figure, qui indiquent un âge vert plutôt qu'une

(1) Ælian., *V. H.*, III, 40.

(2) Hesychius, *in* σίλλος.

(3) Le scoliaste d'Aristophane, *Nuées*, 1066.

(4) Savarone, sur Sidonius, IX, *Ep.* 9, P. 586; Hemsterhusius sur Lucien, t. I, *Dial. des Morts*, XX, 4; Platon, *Theæt.*, p. 115, et *Banquet*, p. 333; Xénophon, *Conv.*, p. 883; Xénophon, *loc. cit.*, p. 891.



vieillesse avancée, et les nébrides qui leur couvrent l'épaule conviennent mieux à des Faunes.

PLANCHE 4.

On pourrait voir un Bacchus dans le premier buste de cette planche. En effet, les cornes ou éminences dionysiaques, qui commencent à poindre sur le front, ont été souvent considérées comme des attributs de ce dieu, soit par les poëtes (1), soit par les artistes (2). Ce sont même des cornes de taureau que l'on donne souvent au dieu du vin : Euripide, Sophocle, Orphée (3) lui imposent les surnoms de ταυρόκερως, βούκερως, ταυρομέτωπος. Bien plus encore, on le désignait absolument sous le nom de ταῦρος (4) : et Plutarque rapporte (5) que les Éléennes invoquaient Bacchus en s'écriant : Ἄξιε ταῦρε, *Vénérable taureau, viens... avec tes pieds de bœuf*, τῷ βοέῳ ποδί. Cette difformité attribuée à l'inventeur de la vigne, est fondée soit sur l'idée mystique de sa naissance due à une vache (6), soit sur l'usage des premiers hommes, qui se servaient de cor-

(1) Ovid., *de Art. am.*, III, 348; *Fast.*, III, 389; *Met.*, IV, 19; *Horat.*, *Od.*, II, 19; 30; Propert., *El.*, III, 15, 19; Nicand., Ἀλεξιφ., v. 31; Auson., ep. XXIX; *Anthol.*, I, 38; XI, 23.

(2) Plutarch., *de Isid.*, tom. II, p. 364; Diodor., III, 64; Fest., *in Cornu*; Montfauc., tom. I, part. II, pl. 157 et 162.

(3) *Bacch.*, 100; Strab., XV, 1008; *Hymn.*, XLIV, 1.

(4) Lycophr., v. 209; Ath., XI, 7, 470.

(5) *Quæst. gr.*, tom. II, p. 299.

(6) Clém. Alex., Προτρ., p. 11.

nes pour boire (1), soit encore sur les effets de l'ivresse, qui rend violent et furieux, *quasi cornua dat* (2), et qui produit ce que le scoliaste de Nicandre appelle τὸ ταυρωτικὸν τῶν πινόντων; soit enfin sur la même induction physiologique qui a fait des éminences dionysiaques le signe des législateurs profondément religieux, tels que Moïse, Confucius et le Bacchus indien.

Le serpent peut encore être considéré comme un attribut du fils de Jupiter : ce reptile figurait dans les mystères (3), et Bacchus lui-même, dans Euripide, est supposé changé en serpent, pour exprimer la fureur qui l'anime (4). D'ailleurs, les naturalistes anciens avaient observé, à tort ou à raison, que cet animal aime le vin (5).

Enfin, cette barbe naissante qui commence à couvrir l'extrémité des joues, ne messied point au dieu que l'on représentait tantôt enfant, tantôt jeune homme, puis vieillard, pour exprimer les effets progressifs du vin (6). Le sculpteur est ici d'accord avec le poëte (7) :

Interea pueri florescit pube juventa,
Flavaque maturo tumuerunt tempora cornu.

« Voilà que l'enfant, devenu jeune homme, fleurit dans sa puberté ; et
« les cornes, déjà mûres, ont gonflé ses tempes brunies. »

Il faut avouer pourtant que le jeune Bacchus, avec un

(1) Athen. et Nicandr., *loc. cit.*

(2) Isidor., VIII, 11 ; Ovid., *de Art. am.*, I, 239.

(3) Clém. Alex., Προτρ., p. 11 et 14.

(4) *Bacch.*, 1015.

(5) Arist., *Hist. an.*, VIII, 4; Plin., X, 72.

(6) Macrob., *Saturn.*, I, 18.

(7) Nemes., *Ecl.*, III, 35.

commencement de barbe, est fort rare parmi les monuments : ses traits sont presque toujours pareils à ceux d'une femme. Notre bronze ne peut convenir sous ce rapport qu'à Bacchus Sabazius, ou Zagreus, fils de Jupiter et de Proserpine, victime des Titans, mais victime toujours renaissante. C'est à lui qu'appartiennent surtout les cornes et le serpent (1), et l'aspect farouche, et l'âge déjà viril :

. . . . ἄλλοτε κούρῳ
Εἴκελος οἰστρηθέντι· νέον δέ οἱ ἄνθος ἰούλων
Ἀκροκελαινιόωντα κατέγραφε κύκλα προσώπου (2).

« D'autres fois il était pareil à un jeune homme furieux ; et la fleur d'un « duvet naissant traçait un cercle noir autour de son visage. »

Mais la chevelure en désordre, le front velu, et surtout cette oreille qui n'a rien de l'oreille humaine, ne conviennent plus à Bacchus. Il n'y a guère qu'un Faune qui puisse être représenté avec ces attributs ; car les cornes sont données à ces divinités (3) quand, s'écartant de la tradition étrusque, on les confond un peu avec les satyres des Grecs ; et le serpent se trouve quelquefois entre leurs mains (4) ou autour de leur tête.

Avec cette belle et abondante chevelure, le buste que représente la figure deuxième pourrait passer pour celui

(1) Clém. Alex., Προτρ., p. 11 ; Diod., IV, 4.

(2) Nonn., *Dionys.*, VI, 164, 180, et seqq.

(3) *Mus. rom.*, tom. I, s. II, tav. 6 et 7 ; *Mus. Kirch.*, Cl. I, tav. 9, 2.

(4) *Mus. fior.*, t. I, tav. 86, 8 ; tav. 94, 1 ; tav. 91, 2.

d'une femme; car les cheveux longs et relevés avec art étaient la parure habituelle des dames; c'était aussi celle des jeunes esclaves et des hommes efféminés (1). La légère contraction du nez et le *rictus* de la bouche font reconnaître une de ces divinités champêtres que l'on désignait par le nom de Faune, employé pour l'un et l'autre sexe (*faunus*, *fauna*); car les Faunes sont toujours représentés avec ce rire sardonique, ainsi que les Silènes et les Satyres : le nom de ces dernières divinités venant lui-même du verbe σαίρω (2). Les feuilles de lierre, avec leurs corymbes, signalent une des nymphes de la suite de Bacchus (3). Peut-être aussi quelques personnes reconnaîtront-elles ici le dieu du vin lui-même, non terrible et farouche, mais paisible et souriant (φιλομειδής) (4). Ainsi qu'Apollon, Bacchus jouit d'une jeunesse éternelle et porte une chevelure toujours vierge :

Solis æterna est Phœbo Bacchoque juventa :
Tam decet intonsum crinis utrumque deum (5).

Mais quel que soit le dieu que représente cette figure, ce qui la rend remarquable et même précieuse, c'est la pomme de grenade qu'elle presse dans sa main. Ce fruit avait un rapport bien connu avec le culte bachique. En

(1) Ovid., *Am.*, I, 14, 3, et III, 3, 3; Apul., *Metam.*, II; Petron., 109; Horat., *Od.*, II, 5, 21, et III, 10, 11.

(2) Fornut. *N. D.*, 30; Suid., in Σεσηρώς; Hesychius, in Σεσηρέναι; Beger, *Th. Br.*, III, 253.

(3) Lucian, *Tragopodag.*, 78.

(4) *Anthol.*, I, 38, 11.

(5) Tibull., *El.*, I, 4, 33; Euripid., *Bacch.*, 235; Pindar., *Isthm.*, VII, 4.

effet, Pausanias, en décrivant l'antre de Bacchus représenté sur le coffre de Cypsèle, dit que l'on y voyait ces trois arbres : la vigne, le pommier et le grenadier (1). De plus, Clément d'Alexandrie, énumérant les objets contenus dans le ceste mystique, y place la grenade ; puis, voulant expliquer pourquoi il était défendu de manger ce fruit dans les fêtes de Cérès, il dit que, selon l'opinion admise dans les mystères, la grenade était née du sang de Bacchus, appelé Zagréus, fils de Jupiter et de Proserpine, qui avait été mis en pièces par les Titans (2). Néanmoins, ce symbole ne s'était point encore retrouvé dans les nombreux monuments de l'antiquité, relatifs aux mystères, qui avaient été publiés jusqu'ici.

A sa couronne de lierre, on reconnaît dans le troisième buste Bacchus lui-même, ou un prêtre de ce dieu. Ces personnages barbus, avec la robe dite *talaris*, sont décorés par les antiquaires, tantôt de la première qualité (3), tantôt de la seconde (4). Ce qu'il y a de remarquable dans cette figure, c'est d'abord le pan de robe qui lui couvre la tête : cette particularité est conforme à l'usage antique de faire les sacrifices et les prières la tête voilée, usage que les Romains avaient emprunté des Phrygiens (5), et qui était aussi en vigueur

(1) Pausan., V, 19.

(2) Clém. Alex., *Protrept.*, 11 et 12; Nonn., VI, 164; scoliaste de Pindare, *Isthm.*, VII, 3.

(3) Agostin., *Gemm. ant.*, part. II, tav. 16; Buonarroti, *Med.*, p. 440.

(4) *Mus. Odescalch.*, tom. II, tav. 17 à 18.

(5) Virg., *Æn.*, III, 405; Servius, *ibid.* et 545; Macrob., *Saturn.*, III, 6; Plutarch., *Quæst. rom.*, tom. II p. 266.

chez les Égyptiens (1), les Phéniciens (2) et les Perses (3).

On remarquera encore la disposition de la robe, dont les replis forment un large collet sous le menton, en laissant à nu le bras serré par un bracelet ; et surtout la position de la main, dont tous les doigts sont fermés, à l'exception de l'index. Il pourrait y avoir dans ce geste une allusion à l'opinion exprimée par Orphée (4) :

Εἷς Ζεὺς, εἷς Ἅδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος.

« Jupiter, Pluton, le Soleil et Bacchus ne font qu'un seul et même dieu. »

Aussi Bacchus, le dieu universel, s'appelait-il Panthée (5).

PLANCHE 5.

On reconnaît Bacchus à ce visage riant (6), à cette couronne de lierre chargée de ses corymbes, et surtout à ce diadème qui, après avoir orné son front, entoure encore de plusieurs replis son abondante chevelure. Ce qui rend notre bronze rare et précieux, ce sont les ailes : car on n'en trouve point fréquemment dans les images de Bacchus. Selon Pausanias (7), les Amycléens adoraient Διόνυσον ψίλον, Bacchus ailé, surnom qui convient

(1) Tibull., I, 3, 30.
(2) Sil. Ital., III, 23.
(3) Herodot., I, 132.
(4) Apud Macrob., *Saturn.*, I, 18.
(5) Auson., *Epigr.*, 29 et 30.
(6) Voy. l'explication de la planche précédente.
(7) Pausan., III, 19.



parfaitement à ce dieu, ajoute-t-il, car ψίλα, en dorien, signifie *ailes* : or, le vin élève les esprits et les rend légers, comme les ailes soulèvent les oiseaux. On pourrait conclure de là que la statue de Bacchus Amycléen avait des ailes, quoique Pausanias ne le dise pas expressément. Mais si l'on s'en rapportait au sens général des mots ψίλαξ, ψιλή, ψιλός, on penserait qu'il s'agit plutôt de l'épithète *Imberbe*, que l'on donne souvent au dieu de la vigne. D'une autre part, le savant Cooper (1) soupçonne que dans certaines médailles, où l'on voit un jeune garçon ailé, tenant un cantharus et porté par un tigre que conduit un satyre, les anciens ont voulu représenter Bacchus, ainsi que dans un bas-relief où l'on trouve un jeune garçon ailé tenant à la main une grappe de raisin; mais il ne laisse pas d'avertir que communément les antiquaires reconnaissent dans ces monuments un Amour, compagnon de Bacchus, dont il est question dans plusieurs odes d'Anacréon. Enfin, outre l'opinion de Pausanias, il existe un monument qui tranche définitivement la question, c'est une peinture d'Herculanum qui représente à la fois un Amour et un Bacchus ailé.

Ce qui rend encore cette petite figure fort remarquable, c'est la double *fascia* qui paraît descendre du derrière de la tête pour retomber sur la poitrine, et qui forme ou les extrémités du diadème, ou deux bandelettes distinctes. La main droite de la figure s'enveloppe et se cache dans l'une de ces bandes d'étoffe.

(1) *Apoth. Hom.*, 166.

Une gemme du Musée florentin (1) représente un Bacchus dont le visage, le vêtement et l'attitude sont tout à fait semblables. Le savant Gori pense que cette main enveloppée dans la bandelette fait allusion aux sacrifices de la déesse *Fides*, sacrifices dans lesquels, suivant Servius (2), on se voilait les mains. Si cette opinion offre quelque probabilité, il n'en est pas de même d'une autre assertion du même antiquaire, qui voit dans le personnage que représente cette gemme un Acratus, génie de Bacchus, dont le buste, au rapport de Pausanias (3), se voyait enclavé dans le mur d'un temple de Bacchus à Athènes. *Acratus* (ἄκρατος, sans mélange) représentant *le vin pur*, sa figure devait être une espèce de caricature comme celle d'un homme adonné à l'ivresse. En effet, d'après Athénée (4), « Pisistrate étant devenu odieux au peu-« ple, beaucoup de gens disaient que la figure qui se « voyait dans le temple de Bacchus était la sienne » ; et Casaubon fait remarquer sur ce passage que les traits d'un Génie qui s'enivre de vin pur comme Acratus, devaient offrir une ressemblance manifeste avec ceux d'un homme farouche et cruel, tel qu'était Pisistrate. D'après tout cela, que penser de l'opinion de Gori, qui prétend trouver les traits du buveur Acratus, du tyran Pisistrate, dans la figure riante d'un tendre et gracieux enfant?

Passons à la figure suivante. Selon quelques archéolo-

(1) Tom. II, Cl. II, tav. XLV.
(2) *Ad Æneid.*, I, 292.
(3) Pausan., I, 2.
(4) *Deipnosophist.*, XII, 8.

gues, voilà encore un Bacchus : il se révèle par ces grappes de raisin et ces pampres qui ornent sont front, par ce vase même qu'il tient à la main et les fruits qu'il porte sur son sein. On le reconnaît également à ses traits, qui n'ont rien de viril, et à son costume, qui est celui d'une femme : car les agrafes sur les bras ne se trouvent que dans des tuniques féminines (1). Ces sortes de fibules s'appelaient περόναι, le mot πόρπη étant réservé pour celles qui s'attachaient sur la poitrine (2).

On pourrait cependant voir dans ce buste une femme, et spécialement une des nourrices de Bacchus. Ces nourrices étaient les naïades (3); allusion chère aux anciens (4), parmi lesquels c'était une chose insolite, grossière, et digne des Scythes (ἐπισκυθίσαι), que de boire du vin pur (5). Les proportions étaient : pour le joyeux Anacréon, deux parties d'eau sur cinq de vin, ou, selon un critique, dix parties du premier liquide, ce qui est moins vraisemblable (6); pour les hommes les plus sobres, cinq d'eau et deux de vin; pour ceux enfin qui gardaient un certain milieu, trois d'eau et deux de vin. Du reste, les vins de la Grèce, qui étaient cuits, supportaient facilement ce mélange. Le vin dont Maron, fils d'Évanthe, roi d'Ismare, fit présent à Ulysse, se mêlait à vingt fois son volume de la liqueur

(1) *Thes. Br.*, tom. III, p. 243; Spanheim ad Callim., *Hymn. in Apoll.*, 32.

(2) Pollux, VII, 54; Spanheim, *loc. citat.*

(3) Hygin., *Fab.*, 182 et 192; *Astr. poet.*, II, 21; Ovid., *Met.*, VII, 197 et seqq.

(4) Tibull., *El.*, III, 6, 57.

(5) Athen., X, 7.

(6) Eust., *Odyss.*, γ, v. 51.

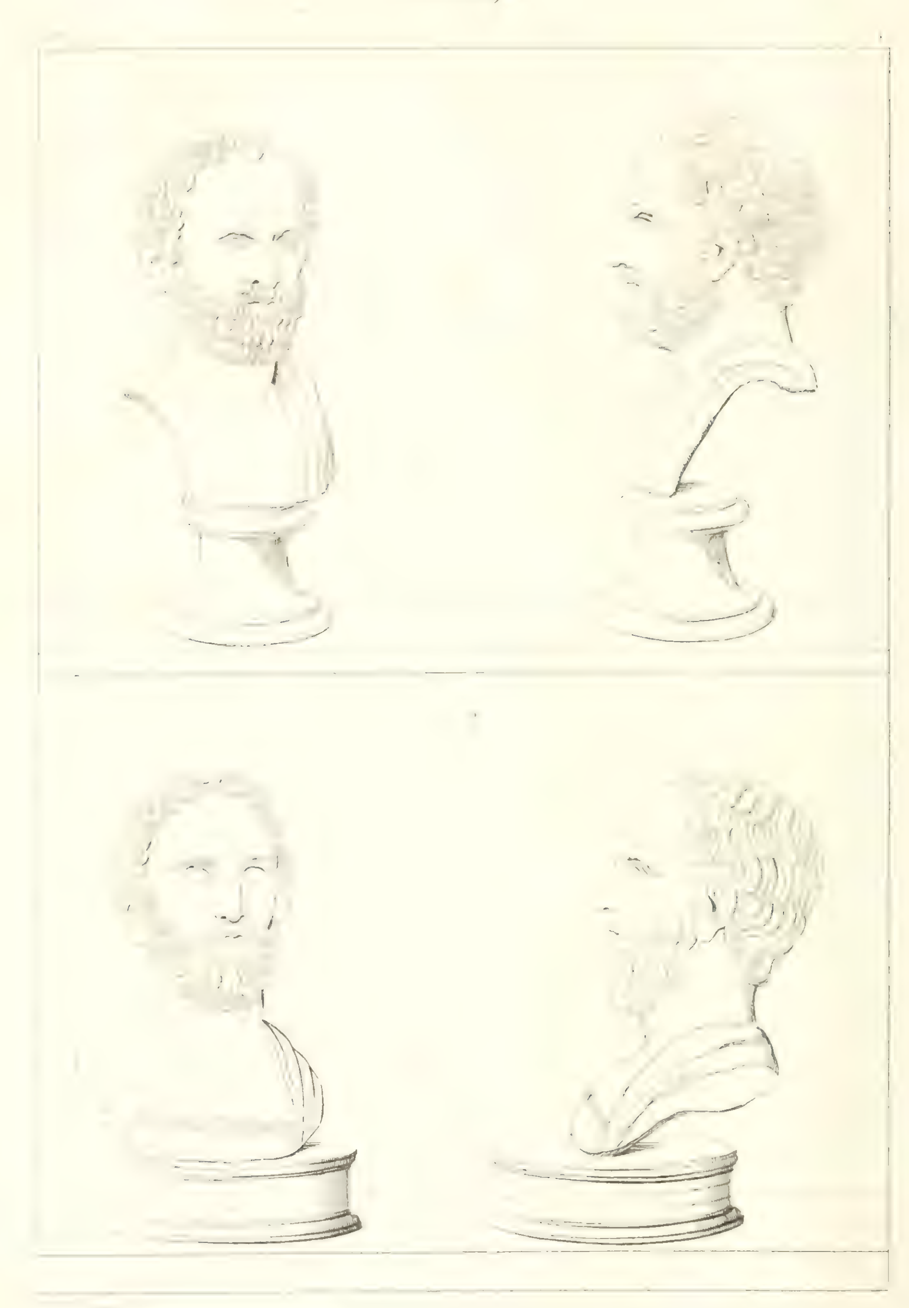
des nymphes; « et pourtant, dit le bon Homère, une « odeur divine s'exhalait encore du cratère, et il était « doux alors de ne point s'abstenir (1). »

Le dernier buste de cette planche est curieux et peut-être unique. C'est la déesse Pomone (2), ainsi qu'on le voit aux fruits dont elle est chargée : et cette déesse, sans doute d'origine étrusque, est représentée ici dans son costume national. Elle porte le *tutulus* (3), c'est-à-dire les cheveux rassemblés au sommet de la tête en forme de cône, et, par-dessus, un voile disposé comme l'est encore celui des femmes de la campagne dans plusieurs parties de l'Italie. Son collier est formé de petits morceaux de métal oblongs suspendus à une chaînette, genre d'ornement qui ne se trouve que dans les monuments étrusques. Joignez à cela un travail achevé, d'une simplicité bien entendue, et où l'on reconnaît facilement la main d'un artiste toscan. Les yeux et le collier sont d'argent. A la vérité, Buonarroti donne une statuette dont les yeux sont de ce métal, mais non pas le collier (4). En un mot, il n'existe aucun monument qui réunisse toutes les particularités curieuses qui sont rassemblées dans notre petit bronze.

(1) *Odyss.*, ι, v. 209; Plin., XIV, 4.
(2) Ovid., *Met.*, XIV, 622.
(3) Varr., *de Ling. lat.*, VI, p. 74.
(4) Buonarroti, *de Etr. reg.*, t. I, p. 282, pl. 41.

BRONZES

Bronze



1 2 [illegible]

Demosthenes

PLANCHE 6.

Le Démosthène marqué du nom de ce grand orateur est un monument unique dans son espèce et d'un prix inestimable. Le 3 novembre 1753, en fouillant l'édifice de Résina où furent découverts les papyrus et la plupart des bustes de bronze, on déterra dans une même salle quatre petits bustes portant des noms, à savoir, le Démosthène, le Zénon, l'Hermarque et l'Épicure (1).

Les statues et les images de Démosthène devaient être nombreuses dans l'Italie et la Grèce, « car partout, dit Pausanias (2), on vénérait ce grand homme pour ses vertus, pour sa constance à défendre jusqu'à la mort la liberté de sa patrie; mais c'est surtout à cause de son immense talent, de sa prodigieuse éloquence, que tout le monde voulait posséder son image. » Entre autres, on voyait un buste en bronze de Démosthène dans la villa de M. Brutus à Frascati (3). Les modernes avaient donc lieu de s'étonner que pas une de ces images n'eût encore été retrouvée; et c'est ce qui ajoute tant de prix à une découverte qui ravit enfin à l'oubli un des souvenirs les plus précieux de l'antiquité. A la vérité, quelques personnes ont admis comme une image de l'orateur athénien le buste

(1) Planches 7 et 8.
(2) Pausan., I, 33.
(3) Cic., *Orat.*, p. 212.

de marbre trouvé à Tarragone avec le nom de Démosthène (1), buste qui représente un jeune homme encore imberbe; mais les savants ont douté dès le principe de l'exactitude de cette détermination. On en a placé une gravure en tête de l'édition des œuvres de l'orateur publiée à Francfort; mais le savant archevêque de Tarragone, et Canini (2), et Orsini lui-même, n'ont jamais vu dans ce buste qu'un autre Démosthène, fils d'Alcisthène, ou d'Alciphron, et commandant d'une flotte athénienne au siége de Syracuse, où il mourut (3). Bref, ce buste de Tarragone peut appartenir à tout autre des nombreux Démosthènes dont parle l'histoire (4); mais Démosthène l'orateur ne pourrait avoir été représenté à un pareil âge : car, ayant fait son premier discours à l'âge de 18 ans, selon Libanius, ou plutôt de 27, selon Aulu-Gelle, il ne devint célèbre que dans son âge mûr, et ce ne fut qu'après sa mort qu'on lui éleva dans Athènes des statues, d'après lesquelles sans doute furent modelés les bustes. Il n'est point à croire non plus qu'il eût adopté l'usage de se raser; car cet usage ne commença dans la Grèce que sous Alexandre, et il s'introduisit plus tard encore chez les Athéniens. Bien plus, ceux qui l'avaient adopté passèrent pour efféminés et débau-

(1) Fabri, *Illustr. imag.*, n. 55; Bellori, *Illustr. rhet.*, n. 79; Gronov., *Ant. gr.*, tom. II, n. 93.

(2) Canini, *Iconogr.*, n. 53, p. 85.

(3) Thucyd., III, 91; Diod. XII, 60; Plutarch., *Nicias;* Themist., *Orat.* X, p. 138.

(4) Polyb., XVII, 1. p. 1034; *Excerpt. legat.*, VI, p. 1087; Suid. *in Demosth.*

chés : il n'aurait donc convenu ni au caractère, ni à la profession de Démosthène.

Le buste du plus puissant des orateurs, ῥητόρων δυνατώτατος (1), de celui dont le nom seul rappelle le plus haut point de perfection où l'éloquence puisse atteindre (2), porte son nom, ainsi écrit, ΔΗΜΟϹΘЄΝΗϹ. La forme des deux lettres Є pour Ε et Ϲ pour Σ indique l'époque d'Auguste (3); mais le travail de ce petit buste et des trois autres qui ont été trouvés avec celui-ci révèle néanmoins un artiste grec, et sans doute un des plus distingués de cette époque.

Le deuxième buste de cette planche offre une ressemblance tellement frappante avec le premier, que, sans porter aucun nom, il se fait reconnaître facilement pour un autre portrait de l'orateur athénien. Cette ressemblance est particulièrement marquée dans la lèvre inférieure, qui des deux côtés paraît très-mince et collée pour ainsi dire sur les dents. Or on sait que Démosthène avait plusieurs défauts naturels dans la prononciation : sa voix était faible, sa langue embarrassée, sa respiration entrecoupée (4); il ne pouvait articuler la lettre R (5), défauts qu'il parvint à corriger à force d'attention et d'exercice. Par une coïncidence frappante, Michel-Ange Buonarroti eut à exprimer un défaut de la même nature dans son Moïse, car le législateur d'Israël, selon les livres saints,

(1) Plutarch., *Alc.*, p. 106.
(2) Valer. Maxim., VIII, 7.
(3) Montfauc., *Paléogr. gr.*, II, 6.
(4) Plutarch., *Demosth.*, p. 848.
(5) Valer. Maxim., VIII, 7.

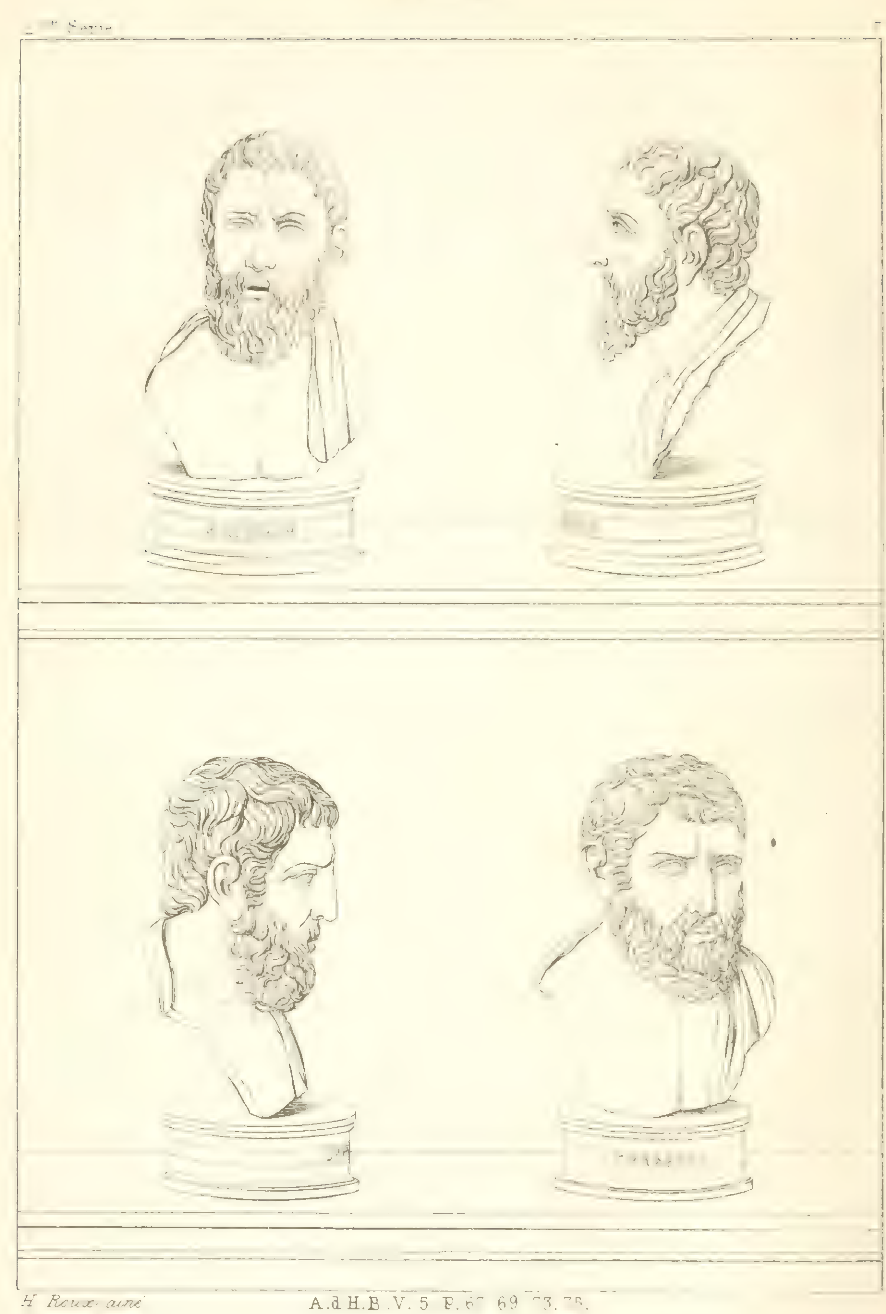
avait la prononciation lente et embarrassée, *erat impeditioris et tardioris linguæ* (1); or Michel-Ange se tira de cette difficulté en donnant à la lèvre inférieure de sa figure une disposition semblable à celle que l'on remarque dans nos deux bustes alors enfouis sous la terre : niera-t-on cette merveilleuse rencontre de la nature et du génie? Méconnaîtra-t-on nos Démosthènes? Autant vaudrait méconnaître le Moïse.

Il y a, du reste, quelque différence entre nos deux bustes, le second étant plus grand et mieux conservé que le premier : peut-être même celui-ci est-il pris à un âge plus avancé. On peut supposer qu'ils se rapportent aux deux statues mentionnées par Plutarque (2), dont l'une avait été élevée du vivant du grand orateur, près de l'autel des douze dieux, et l'autre après sa mort, sur la place publique. La première devait, comme notre second buste, représenter Démosthène dans toute la force de l'âge et du talent, embrasant ses concitoyens du feu de son éloquence; l'autre devait le montrer, comme le buste qui porte son nom, déjà faible et vieilli, mais calme, intrépide et presque riant, tel qu'il se montra quand il eut vidé la coupe empoisonnée (3).

(1) *Exod.*, IV, 10.

(2) Plutarch., *secund. Vita Demosth.*, tom. II, p. 847.

(3) Lucian., *Demosth. encom.*



H. Roux aîné A.d.H.B.V.5 P.67 69 73.75.

HERMARQUE. ZÉNON.
Hermarchus Zeno

PLANCHE 7.

Le 1er buste, vu de face et de profil, porte pour inscription ZΗΝΩΝ; mais il n'est point aisé de déterminer auquel des philosophes qui ont porté ce nom il doit appartenir. En effet, Diogène Laerce (1) nomme huit Zénon; Ménage (2) en compte quinze, et Fabricius (3) en ajoute encore un de plus, en distinguant Zénon le Sidonien, disciple ou sectateur d'Épicure, d'un autre Zénon, également attaché à l'épicuréisme, ami de Cicéron et d'Atticus. Les deux plus célèbres sont l'Éléate et le Citien.

Le premier, fils de Téleutagoras, florissait vers la 79e olympiade; il fut le disciple, l'ami, le fils adoptif de Parménide, et le maître de Périclès : sa beauté un peu efféminée avait donné quelques soupçons sur ses mœurs. Ce philosophe acquit un assez triste renom par son habileté à soutenir le pour et le contre; il inventa l'art de la logique et la forme du dialogue philosophique : il niait le mouvement. Enfin, il rendit sa mort illustre par la constance avec laquelle il souffrit, dans un âge probablement peu avancé, les tourments qui lui furent infligés par Néar-

(1) Diog. Laert., VII, 35.
(2) Ménage, tom. II, 279.
(3) Fabricius, *Bibl. graec.*, III, 33.

que, tyran d'Élée, contre qui il avait conspiré (1). Aucun écrivain de l'antiquité ne nous apprend qu'une statue lui ait été élevée soit à Athènes, soit à Élée sa patrie, soit dans toute autre cité.

Zénon de Citium fut le chef et le fondateur de l'école stoïque. Diogène Laerce (2) nous apprend qu'il portait la tête penchée sur une épaule; qu'il était grêle et de petite taille; que ses jambes étaient mal faites et sans vigueur; qu'il avait le teint bronzé, la physionomie dure, farouche, et le front toujours sombre. Pour concevoir ce que dut être le portrait de ce philosophe, il faut aussi se rappeler qu'il vécut quatre-vingt-dix-huit ans, et qu'il en avait au moins soixante quand il ouvrit son école. Les Athéniens, estimant non moins sa probité que son savoir, lui avaient confié la garde des clefs de leur ville : ils lui décernèrent une couronne d'or et une statue de bronze. Les Citiens lui élevèrent également une statue, et Pline rapporte (3) qu'elle fut la seule que Caton ne vendit pas lors de la confiscation de toutes les richesses de l'île de Chypre.

Les antiquaires ne sont pas dans un médiocre embarras quand ils essayent de rapporter, soit à l'Éléate, soit au Citien, les deux seules figures antiques qui aient été trouvées avec le nom de Zénon, et dont l'une est rapportée

(1) Strab., VI, 252; Plin., III, 5; Diog. Laert., IX, 25 et 29; Plutarch., *Pericl.*, 154; Sext., Empir., VII, 7.

(2) *Loc. cita.*

(3) Plin., XXXIV, 8.

par Fabri (1), l'autre par Bellori (2) : car ils ne trouvent ni dans l'une ni dans l'autre les traits caractéristiques que nous avons mentionnés; ils n'y aperçoivent ni la beauté juvénile du premier, ni la vieillesse rugueuse du second. Si, comme le veut le docte explicateur du Musée Capitolin, il n'y a pas moyen de songer à d'autres que l'Éléate et le Citien, notre buste accroît encore la difficulté. Il ne ressemble nullement à celui de Bellori, qui, d'un aspect sévère, ne saurait être l'Éléate, mais qui, étant jeune, ne peut passer pour le Citien. Mais il se rapproche un peu plus du buste de Fabri : comme celui-ci, offrant des traits assez beaux, il ne peut convenir au Citien; paraissant d'un âge avancé, il ne représente point l'Éléate.

A tous ces motifs, qui nous portent à ne point nous prononcer pour l'un ou pour l'autre des deux plus célèbres philosophes du nom de Zénon, il vient s'en joindre un autre, à savoir, la considération du lieu où notre buste a été trouvé. On l'a rencontré, en même temps que l'Hermarque et l'Épicure, dans une maison qui paraît avoir appartenu à un épicuréiste; car les papyrus qui s'y trouvaient, et que l'on a déchiffrés depuis, sont tous des ouvrages de Philodème. Or les Romains adonnés aux lettres décoraient habituellement leurs demeures des images de tous les écrivains, de tous les philosophes, dont ils affectionnaient particulièrement les opinions, même en y comprenant les moins célèbres de la secte. Pline mentionne (3)

(1) N° 151.

(2) *Illustr. philos.*, n° 41.

(3) *Loc. citat.*

plus de vingt artistes fameux qui ont employé leurs talents à faire des bustes destinés à cet usage.

En conséquence, nous proposons d'assigner notre buste, soit à Zénon le Sidonien, dont nous avons parlé au commencement de cet article ; soit au Zénon, ami de Cicéron, que Fabricius distingue du premier. Celui-ci, le huitième selon Laerce (1), se distinguait également par la profondeur de ses pensées et par la netteté de son style; disciple d'Apollodore, il avait composé un grand nombre d'ouvrages (2). Selon Proclus (3), ce Zénon le Sidonien, philosophe de la secte d'Épicure, ayant attaqué les mathématiques, Posidonius avait écrit un livre contre lui. Quant à celui que Cicéron avait connu à Athènes, celui que Philon appelait le Coryphée des épicuréistes (4), celui qui, déjà vieux, est encore qualifié de l'épithète de *Græculus* (5), on peut conclure des Lettres à Atticus, et de toutes les citations accumulées par Ménage (6) et par Bayle (7), qu'il fut le maître d'Atticus, de Cotta, et de Lucrèce lui-même. Que si Apollodore, maître de Zénon le Sidonien, fut vraiment le disciple, l'auditeur d'Épicure, il est certain que Vossius, Ménage et beaucoup d'autres savants se trompent quand ils confondent ce Zénon avec l'ami de Cicéron ; mais si telle n'est pas la conséquence naturelle

(1) Diog. Laert., VII, 35.
(2) Id., X, 25.
(3) III. *in* I. *Euclid.*
(4) *N. D.* I, 21.
(5) *Tuscul.*, III.
(6) *Sur Diogène Laerce*, VII, 35.
(7) *Dict.*, art. *Zénon épicurien*, et *Lucrèce*, rem. M.

du passage de Laerce ; si l'on peut admettre, comme le croit Bayle (1), qu'Apollodore fut seulement un sectateur, mais non pas un contemporain d'Épicure : alors on pourra confondre ces deux personnages en un seul. Quoi qu'il en soit, il n'y a nulle invraisemblance à penser que, comme le Zénon dont parle Cicéron était réellement célèbre à Rome, ses amis et ses disciples, les partisans de la secte d'Épicure en Italie, auront fait couler en bronze l'image de ce philosophe : et, sans doute, elle était alors nombreuse et puissante, la secte qui comptait dans ses rangs Lucrèce, Velléius, Cassius, Atticus, Virgile, Horace, Varus, Properce, et une foule d'autres hommes célèbres.

Du reste, la deuxième lettre de l'inscription, après un trait de burin échappé au graveur, est un oméga du temps d'Auguste, ainsi que le prouve Montfaucon (2).

Les deux dernières figures de la planche 7 offrent, de trois quarts et de profil, un buste très-précieux, qui est celui d'Hermarque, ЄΡΜΑΡΧΟϹ, premier successeur d'Épicure. Outre que l'on verra avec plaisir les traits jusqu'ici inconnus de ce philosophe célèbre, on ne remarquera point sans intérêt que son nom n'est pas écrit ici comme dans le petit nombre d'auteurs, grecs ou latins, qui ont fait mention de l'héritier d'Épicure. Tous écrivent incorrectement, *Hermachos;* et notre monument démontre qu'*Hermarchos*, *Hermarque*, est la véritable orthographe.

(1) Art. cité, rem. B.

(2) *Palæogr.*, II, 7, et IV, 10.

Un manuscrit du Musée royal, que l'on a déroulé, et qui contient un traité de rhétorique de Philodème, confirme encore l'autorité de notre bronze, en nommant dans la même page *Hermarque,* Épicure, et l'épicuréiste Métrodore (1).

Parmi les témoignages qui parlent d'Hermarque, le testament d'Épicure nous a été conservé dans son intégrité, quoique avec la faute dans le nom, par Diogène Laerce (2). Nous traduirons littéralement les passages les plus intéressants de ce curieux fragment d'antiquité.

« ..... A condition qu'ils (*les héritiers*) remettront le jardin et toutes ses dépendances à Hermarchos (*nous rétablissons l'orthographe*), fils d'Agémarchos, de Mitylène, à ceux qui s'appliqueront avec lui à la philosophie, et à ceux qu'Hermarchos laissera pour ses successeurs en philosophie, afin qu'ils s'y livrent à leurs exercices et à l'étude de cette science.... De plus, Amynomachos et Timocrate (*héritiers*) abandonneront la maison située à Mélite (*quartier d'Athènes*) (3) à Hermarchos et à ceux qui philosophent avec lui, pour l'habiter tant qu'Hermarchos vivra..... ils remettront tous nos livres à Hermarchos..... ils constitueront Hermarchos copropriétaire de tous les revenus, afin que tout se fasse par le conseil de celui qui a vieilli avec nous dans l'étude de la philo-

(1) Colonne XXI, vers 22, 23, 24, et col. XXII.

(2) Diog. Laert., X, 16, 22.

(3) Cic., *ad Att.*, V, 19.

sophie, et que nous laissons, après nous, comme chef de tous ceux qui philosophent avec nous. »

Il est à remarquer que c'est du jardin dont il est ici question que vint l'expression, les Jardins d'Épicure, employée pour désigner l'école et les doctrines de ce philosophe, comme le Portique pour le stoïcisme, l'Académie pour le platonisme, le Lycée pour l'aristotélisme.

Laerce ajoute plus loin (1) : « Il naquit d'un père pauvre, et s'appliqua d'abord à l'art oratoire. Il a laissé des ouvrages très-remarquables : vingt-deux lettres sur Empédocle, et un traité sur les études, dans lequel il parle de Platon et d'Aristote. Il mourut d'une attaque de paralysie dans un âge très-avancé.

Cicéron rapporte (2) une lettre qu'Épicure écrivit de son lit de mort à Hermarque : après lui avoir décrit sa maladie, il lui recommande les fils de Métrodore, et il s'exprime à ce sujet d'une manière bien propre à caractériser la constante amitié qui liait les deux philosophes l'un à l'autre : *Ut dignum est tua erga me et erga philosophiam voluntate, ab adolescentia suscepta.* « Ainsi qu'il est digne de ton attachement à la philosophie et à ma personne, double lien formé dès ton adolescence. »

Ce n'était pas, dit Sénèque, l'école d'Épicure, mais la vie commune avec lui, qui faisait des grands hommes.

(1) VII, 14 et 15. (2) *De Finib.*, II, 30.

Metrodorum et Hermarchum et Polyænum magnos viros non schola Epicuri, sed contubernium fecit (1).

PLANCHE 8.

Le buste qui est représenté ici, de face et de profil, s'il n'a point le mérite d'être le premier qui offre les véritables traits d'Épicure, a du moins celui de confirmer, et par l'inscription qu'il porte, et par une identité parfaite, la ressemblance du marbre du Capitole, le seul qui eût conservé quelque autorité, parmi tous ceux que les antiquaires avaient longtemps rapportés au philosophe de Gargette.

Cet hermès, trouvé à Rome en 1742 avec celui de Métrodore, est représenté dans le Musée capitolin (2); et le savant chargé de diriger cette publication (3) a comparé ce buste, tant avec un autre marbre du Capitole qui portait le nom du philosophe, ajouté dans les temps modernes, qu'avec deux autres marbres sans nom, avec celui de Pouzzoles publié par Gassendi et rapporté par Gronovius (4), et enfin avec la médaille donnée par Haym (5). Cette discussion approfondie a mis désormais hors de doute deux points : à savoir, que tous ces derniers monuments sont apocryphes, mal dénommés, et que l'Hermès

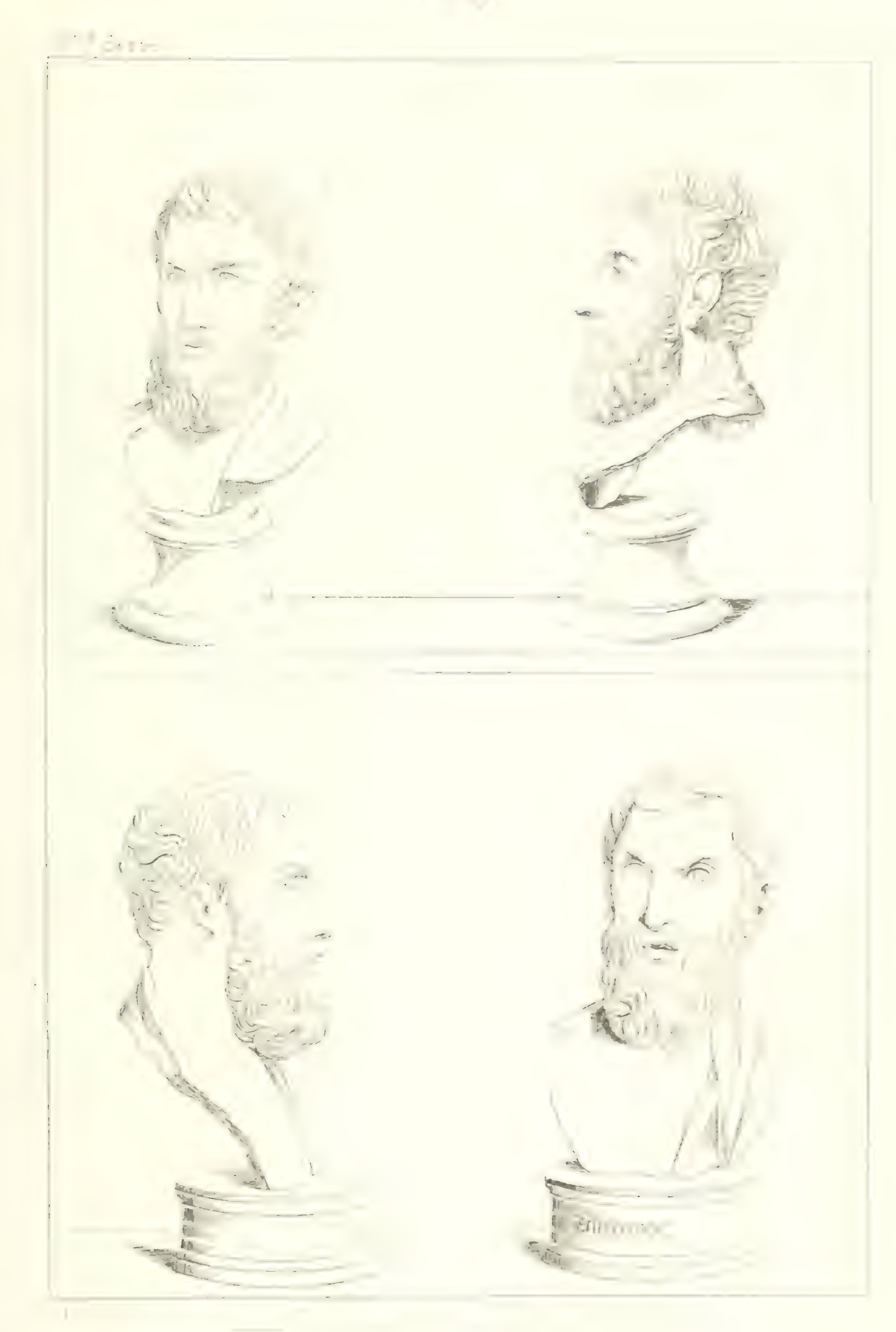
(1) *Epist.*, VI.

(2) Tom. I, tav. 5.

(3) Tom. I, tav. 11, p. 14.

(4) *Ant. gr.*, tom. II, n. 96.

(5) *Thes. Brit.*, tom. II, p. 62.



de 1742, et par conséquent notre buste, offrent seuls le véritable portrait d'Épicure.

La ressemblance complète du deuxième bronze de notre planche avec le premier nous autorise à donner également celui-là comme le portrait du philosophe de Gargette. Comme nous le disions tout à l'heure, les images de ce grand homme devaient être très-nombreuses en Italie, son école étant la plus célèbre de toutes et ayant duré plus longtemps qu'aucune autre. En effet, Laerce (1) cite comme témoignages en faveur d'Épicure, et les images de bronze que sa patrie lui avait décernées, et le nombre incroyable de ses amis, et la stabilité de son école, qui, à présent, ajoute-t-il, quand toutes les autres sont dissoutes, se continue sans interruption par ses disciples. Or Laerce vécut, selon Humann (2) et Brucker (3), jusqu'au temps de Galien. Cicéron et Pline (4) rapportent que les images d'Épicure se trouvaient partout, sur les tables, les coupes, les anneaux, les lits même, etc. Sa célébrité était telle, qu'on ne l'appelait que le Philosophe; et ses disciples eux-mêmes étaient désignés par le même titre (5). Enfin, il est à remarquer que la durée de la secte épicurienne s'explique facilement par l'union intime des disciples entre eux, et leur profonde vénération pour la mémoire du maître (6).

(1) Diog. Laert., X, 9.
(2) *Act. phil.*, vol. I, p. 337.
(3) *Hist. phil.*, tom. II, p. 624.
(4) Cicer., *de Fin.*, V, 3; Plin., XXXV, 2.
(5) Alfen., 76. *de Jud.*
(6) Senec., *Ep.*, 33; Euseb., *P. E.*, XIV, 5.

La vie d'Épicure est connue : nous nous bornerons à en rappeler et rectifier quelques points principaux.

Épicure naquit à Gargette, village de l'Attique, la troisième année de la 109e olympiade, le 7 (1) ou le 10 de Gamélion (2). Pline dit des épicuriens : *Natali ejus vicesima luna sacrificant, feriasque omni mense custodiunt, quas Icadas vocant* (3). Mais il paraît avoir confondu le jour de la naissance du philosophe, que ses disciples célébraient tous les ans au mois de Gamélion, et le festin auquel ils se réunissaient le vingt de chaque mois, en mémoire de Métrodore et d'Épicure lui-même, comme celui-ci l'avait prescrit dans son testament (4). Il mourut la seconde année de la 127e olympiade, à l'âge de 72 ans (5). On voit dans ce philosophe un exemple frappant de la force des premières habitudes. Ayant été élevé dans la superstition la plus complète (à tel point que, selon plusieurs commentateurs de Diogène Laerce (6), il allait avec sa mère Chérestrate conjurer les esprits qui infestaient certaines maisons), il garda toujours la plus profonde vénération pour les divinités païennes (7); il écrivit même quelques livres sur le culte qui leur est dû (8); et quand il imagina des dieux fainéants, leur enlevant

(1) Diog. Laert., X, 14.

(2) Id., X, 18.

(3) Plin., XXXV, 2, 2.

(4) Diog. Laert., X, 18; Cic., *de Fin.*, II,32.

(5) Diog. Laert., X, 15; Cic., *de Fato*, 9.

(6) Diog. Laert., X, 4; Rondel, *Vie d'Épicure*, p. 4; Bayle, art. *Épicure*, rem. G.

(7) Diod. Laert., X, 10; Gassendi, *de Vit. et morib. Epic.*, IV, 3.

(8) Cic., *de N. D.*, I, 41.

non-seulement la création, mais même la conservation de l'univers et le pouvoir de faire le bien (1), il recourut à cette théorie, uniquement parce qu'il ne croyait pas qu'il pût convenir à la majestueuse béatitude de l'essence divine de s'abaisser et de s'agiter pour intervenir dans les affaires humaines et le gouvernement de la matière; car l'ordre, ayant pu s'établir par le concours des atomes et les lois du mouvement, devait, selon lui, se maintenir de même (2). Il reste à examiner si Épicure pouvait concilier son système avec la liberté humaine, s'il a réellement méconnu la Providence, et si enfin cette négation n'est point contredite par l'invocation à Vénus qui se trouve dans Lucrèce. Du reste, il n'y a point de philosophe dont on ait dit plus de bien et plus de mal, et dont les sentiments sur toute chose aient été examinés de plus près. Le plus bel éloge d'Épicure et de ses disciples est dû à Cicéron (3) : nous croyons terminer convenablement cette notice en le citant :

« *Ac mihi quidem quod et ipse (Epicurus) vir bonus fuit, et multi Epicurei fuerunt et hodie sunt et in amicitiis fideles, et in omni vita constantes et graves, nec voluptate, sed officio consilio moderantes : hoc videtur major vis honestatis, et minor voluptatis. Ita enim vivunt quidam, ut eorum vita refellatur oratio; atque ut cæteri existimantur dicere melius quam facere, sic hi mihi videntur facere melius quam dicere.* »

(1) Senec., *de Ben.*, IV, 4 et 19.
(2) Cic., *de Fato*, 10 et 11; Diog. Laert., X, 38.
(3) *De Fin.*, II, 25.

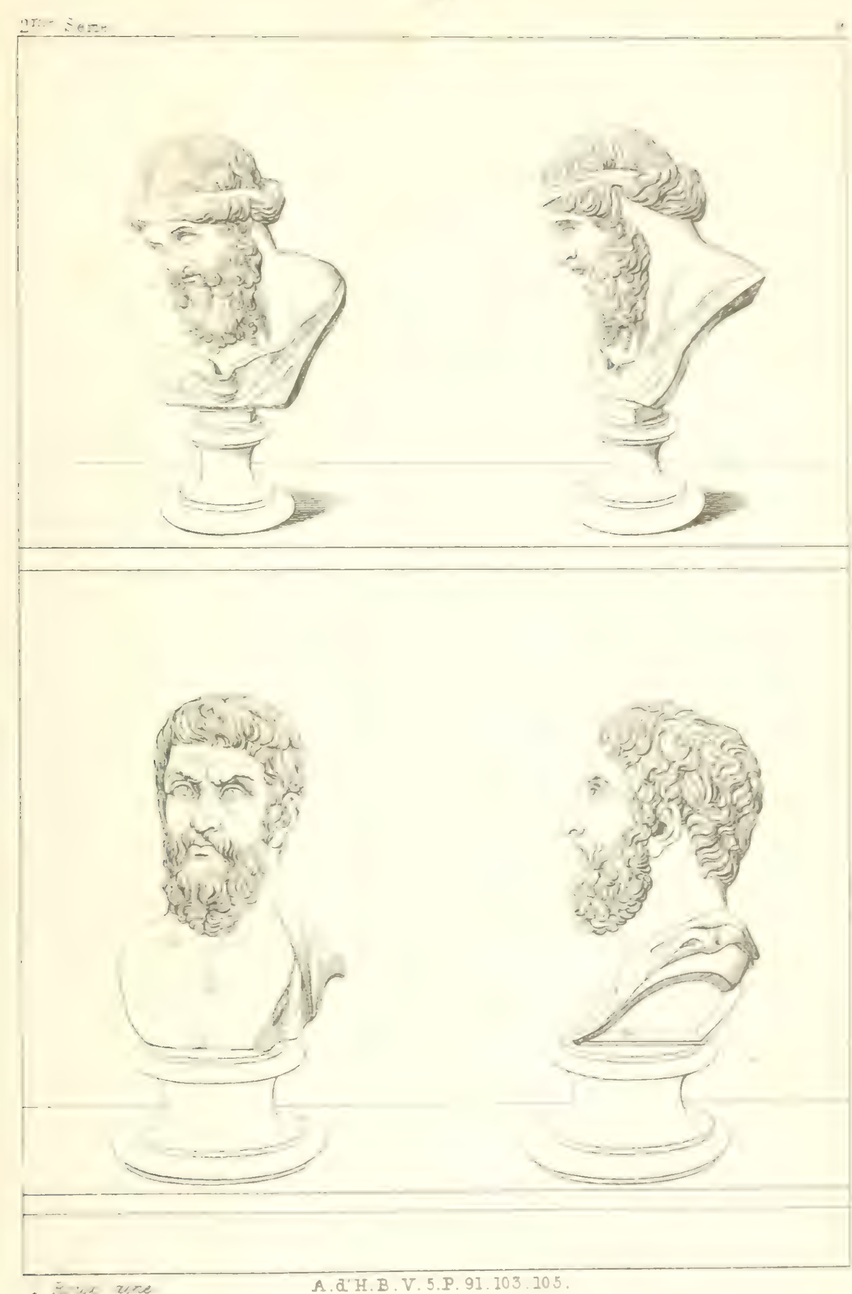
« Épicure lui-même fut homme de bien, et beaucoup d'épicuriens se sont montrés et se montrent encore fidèles dans leurs amitiés, graves et constants dans toute leur conduite, prenant enfin pour règle de leurs actions, non la volupté, mais le devoir : d'où je conclus que l'honnêteté est un principe plus puissant que cette volupté même. Il y a en effet bien des hommes dont la vie réfute les discours : mais les autres disent mieux qu'ils ne font; ceux-ci font mieux qu'ils ne disent. »

PLANCHE 9.

C'est encore un Épicure que représente ce petit buste trouvé dans les fouilles de Résina, en 1753 : on le reconnaît à sa parfaite ressemblance avec les deux précédents. A la vérité, il n'est point aussi bien conservé, et par suite quelques parties ont perdu quelque chose du sentiment qui les animait; néanmoins les chairs sont plus pleines que dans les deux autres, et l'on peut croire que ce portrait représente le philosophe de Gargette pris dans un âge moins avancé.

Gardons-nous cependant d'interpréter par cette particularité de notre buste le passage d'Apollinaire où, traçant le portrait des philosophes de l'antiquité, cet écrivain donne à Épicure la qualification de *cute distenta,* à la peau tendue (1). Il est certain qu'Épicure, dans sa

(1) Sidon. Apllin., IX, 9.



A. d'H. B. V. 5. P. 91. 103. 105.

EPICURE.
Epikur

PLATON.

vieillesse, fut réduit à un tel état de faiblesse qu'il ne pouvait se lever de son siége. On sait même que Métrodore, son ami, a écrit un livre *sur la mauvaise santé d'Épicure* (1). Il souffrait d'un mal de vessie, dont il mourut; et au milieu des douleurs atroces qui accompagnèrent ses derniers moments, il montra tant de constance et de fermeté, que Cicéron (2) n'hésite pas à placer cette mort au-dessus de celles de Léonidas et d'Epaminondas. Il semble donc que l'expression de Sidonius fasse plutôt allusion aux penchants voluptueux que l'on supposait à Epicure, préjugé bien démenti d'ailleurs par ses ennemis eux-mêmes (3). Sénèque nous fait connaître quelle était, dans les Jardins d'Epicure, la suprême volupté : *aqua et polenta et frustum hordeacei panis* (4), de l'eau, de la bouillie et du pain d'orge!

Dans le deuxième buste, dont la tète est inclinée et ceinte d'un bandeau, on peut reconnaître Métrodore, l'ami et le disciple d'Épicure. En effet, ce bronze ressemble beaucoup au marbre du Capitole qui porte le nom de Métrodore (5), sauf que le nôtre a quelque chose de plus gracieux et de plus délicat dans l'attitude et dans les traits.

Métrodore, de Lampsaque (6), appartenait à une fa-

(1) Diog. Laert., X, 7, 15, 22 et 24.

(2) Cic., *de Fin.* II, 30.

(3) Cic., *Quæst. tusc.*, V; Plut., *adv. Col.*

(4) Senec., *Ep.* 18, 21; Stob., *Serm.*, CXVII, p. 684; Gassendi, VI, 3; Bayle, not. H, I et N; Brucker, tom. I, p. 1296, § 9 et suiv.

(5) *Mus. Capitol.*, tom. I, tav. V.

(6) Strab., XIII, 589; Cic., *Tusc. quæst.*, V, p. 249.

mille distinguée, car il maria sa sœur Batis avec Idoménée, personnage fort important dans l'État (1). Il fut intimement lié avec la courtisane Léontium, femme très-instruite et disciple d'Épicure, qui écrivit contre Théophraste un ouvrage remarquable (2). Métrodore, d'après Laerce (3), fut un homme de bien, dans toute l'étendue de ce mot ; il ne se courba point sous le vent de l'adversité ni en face de la mort. Comme il mourut sept ans avant son maître, dont il ne s'était point séparé depuis le jour où il l'avait connu, le principal soin d'Épicure, au moment d'aller rejoindre son disciple chéri, fut de recommander à Idoménée et à Hermarque les fils de Métrodore, dont un portait le nom d'Épicure : il enjoignit aux membres de la secte de célébrer la mémoire de l'élève, conjointement avec celle du maître. Ce fut à l'âge de cinquante-quatre ans que Métrodore mourut d'hydropisie, maladie qui avait dû altérer et grossir ses traits : d'où l'on pourrait conclure que le marbre du Capitole le représente atteint déjà de ce mal, tandis que notre bronze se rapporte à une époque où son beau visage resplendissait encore de jeunesse et de santé.

(1) Diog. Laert., X, 23 et 26.

(2) Plin., *Hist. nat.*, in præfat.; Cic., *de Nat. deor.*, I, p. 24; Athen., XIII, p. 593 et 565; Ménag., *Hist. mulier. philos.*, segm. 69 et 70; Gassendi, *de Vita et morib. Epic.*, 2, 5 et 6; Bayle, art. *Leontium*.

(3) Diog. Laert., X, 22.

BRONZES.

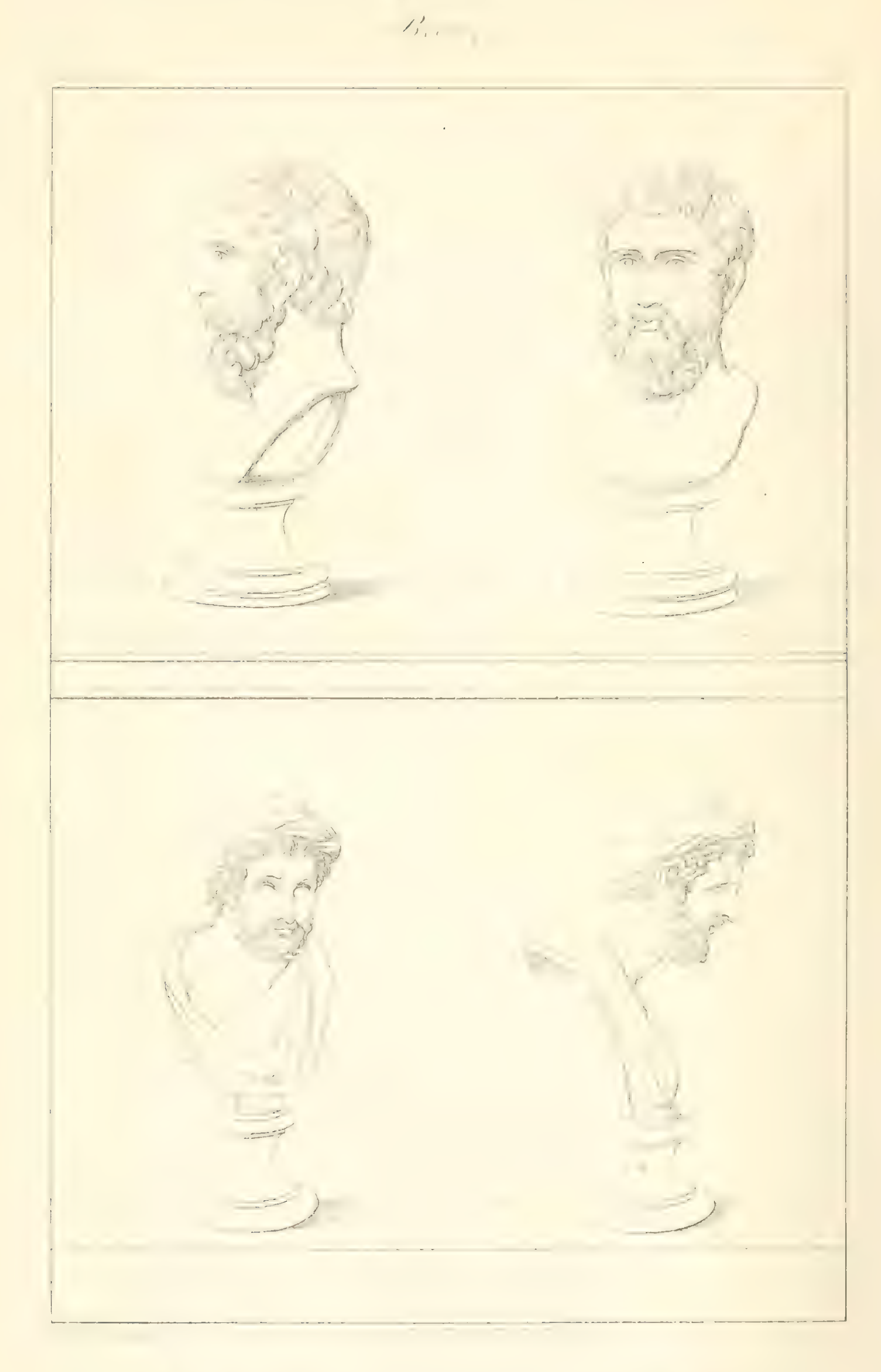


PLANCHE 10.

Le premier de ces deux bronzes, trouvé à Résina, le 18 avril 1759, ressemble à quelques prétendues images de Platon : il en a surtout la chevelure et la barbe ; mais il diffère grandement des portraits authentiques de ce philosophe, de ceux qui portent le nom du père de l'Académie (1). De plus, on y cherche en vain les traits caractéristiques signalés par les écrivains de l'antiquité : la largeur du front et de la poitrine; car ce fut pour cette raison que le disciple de Socrate, appelé d'abord Aristoclès, reçut le nom de Platon, dérivé de πλατύς (2).

Au contraire, la courbure du derrière de la tête, qui est fortement prononcée dans notre bronze, donnerait lieu de soupçonner qu'il représente le philosophe Speusippe. En effet, Speusippe, *curva cervice* (3), fils de Potone, sœur de Platon, et successeur de ce philosophe comme chef de l'Académie, fut attaqué de paralysie et mourut dans un âge très-avancé (4) : il était d'un caractère austère et colérique (5). C'est à un semblable naturel que conviennent les traits un peu rudes de notre buste, bien plus qu'au disciple de Socrate, qui, grave et sérieux,

(1) Bellori, P. I, n. 28 et 27 ; Gronov., *Ant. gr.*, tom. II, n. 83 ; Spon, *Misc. gr. ant.*, p. 140; Patin, *Ant. gr.*, tom. IX, p. 1589.

(2) Diog. Laert., III, 4; Sen., *Epist.* 59 ; Olympiodor. *Vita Platonis*.

(3) Sidon. Apoll., IX. 9.

(4) Diog. Laert., IV, 3.

(5) Suidas; Hesychius in v. Συόώτας.

était néanmoins le plus doux et le plus paisible des hommes, ὑπὲρ πάντας τοὺς ἄλλους ἠπιώτατος (1).

Ce serait de même une faible et incertaine conjecture qui porterait à voir dans le second buste de cette planche Architas de Tarente. Les seuls indices sur lesquels on pourrait s'appuyer seraient l'espèce de turban particulier aux Tarentins (2), que l'on trouve également dans les portraits authentiques de ce pythagoricien, et une ressemblance avec ces portraits, sinon complète, du moins bien prononcée dans quelques parties (3). Un physiologiste remarquerait aussi la proéminence de la sommité de l'arcade sourcilière, qui révèle ordinairement le génie mathématique.

Architas fut le contemporain, l'ami (4) et peut-être le maître et le protecteur (5) de Platon. Parmi ses découvertes mathématiques on cite la duplication du cube, la section cylindrique et la table dite de Pythagore (6). Non moins habile mécanicien qu'excellent géomètre, il construisit, dit-on, une colombe de bois qui s'élevait dans les airs (7). A ces talents il joignait encore ceux du politique et du grand capitaine; et longtemps il commanda les armées sans essuyer une seule défaite (8).

(1) Constant. cité par Ménage dans son *Commentaire sur Laerce*, IV, 1.

(2) Nicostrat. cité par Suidas, s.v. Ταραντινίδιον.

(3) Fabri, n. 27; Bellori, P. I, n. 4; Gronov., *Ant. gr.* II, 49; *Mus. capitol.*, tom. I, tav. 88.

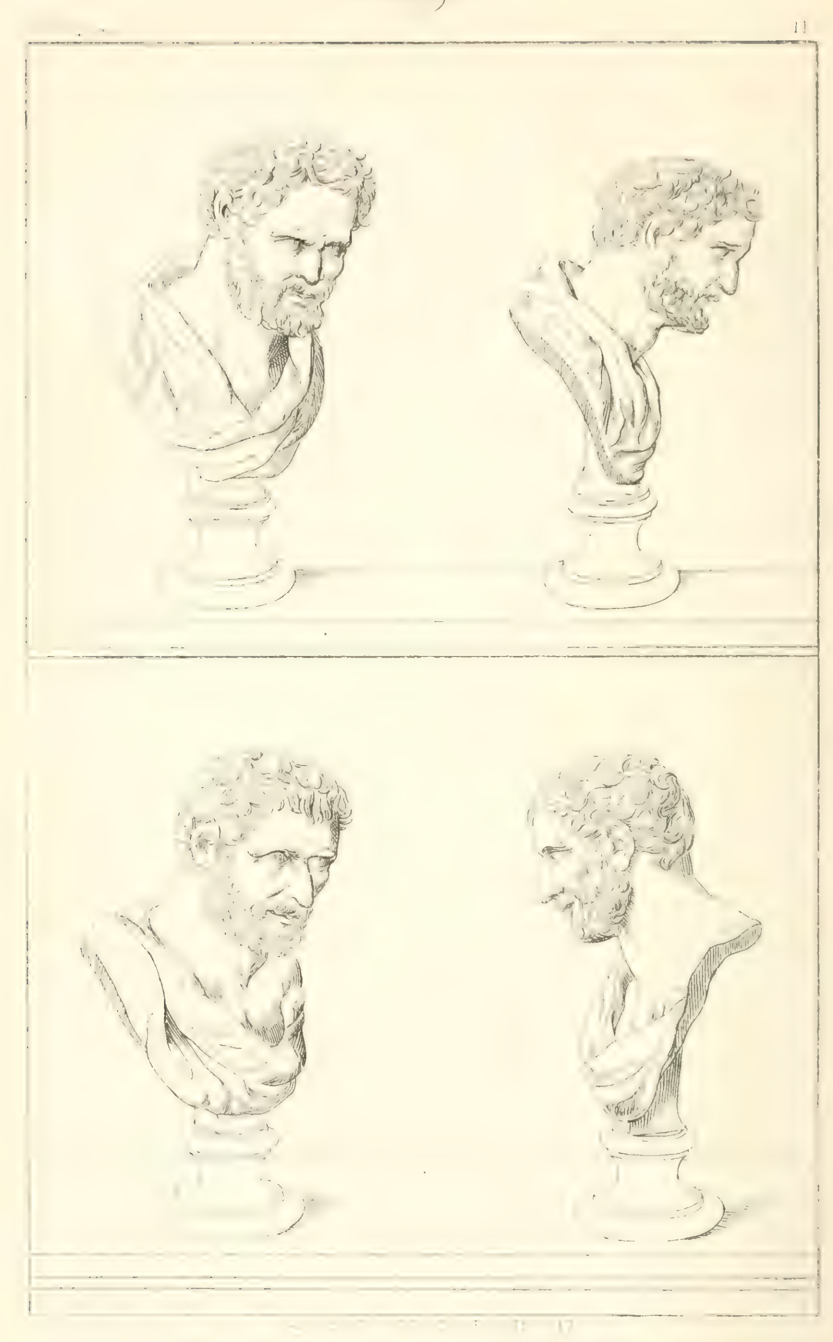
(4) Diog. Laert., VIII., 79.

(5) Tzetz, XI, 362.

(6) Vitruv., IX, 3; Boët., *Geom.*, I, p. 1516.

(7) Aul. Gell., *Noct. att.*, X, 12.

(8) Aristoxène, cité par Laert., VIII, 82; Ælian., *V. H.*, VIII, 14; Strab., VI, 280; Plutarch., *de Lib. educ.*, tom. II, pag. 8 et 10.



Heraklit und Demokrit

Enfin, cet ensemble était couronné par toutes les vertus de l'homme privé. Tant de qualités réunies étaient destinées à périr dans un naufrage; et cette mort a inspiré à Horace une de ses odes les plus touchantes :

Te maris et terræ numeroque carentis arenæ
Mensorem. . . .

« Toi qui mesuras l'Océan et la terre, et les grains innombrables du « sable des rivages (1)! »

PLANCHE 11.

Si l'on ne veut point considérer ce buste comme tout à fait inconnu, on peut le rapporter à Héraclite. Il offre en effet quelque ressemblance avec certains monuments dans lesquels on croit, sans preuves authentiques, trouver des portraits de ce philosophe (2). Ajoutons que cette physionomie rude et austère répond assez bien aux habitudes et à la manière de penser d'un homme plus misanthrope que philosophe; comme Bellérophon,

Ὃν θυμὸν κατέδων, πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων (3),

Rongeant son cœur, fuyant les traces des humains;

orgueilleux, se flattant de tout savoir et d'avoir tout

(1) *Carm.*, lib. I, od. 28.
(2) Maffei, n. 55 et 56; Beger., *Thes. Br.*, tom. I, p. 113.
(3) Homer., *Il.*, ζ, 202.

appris par lui-même : déposant avec pompe dans le temple de Diane un livre qui, pour toute nouveauté, tendait à établir que le monde fut produit par le feu, et se servant enfin d'un style rude et boursouflé comme sa pensée (1), d'un style qui a fait dire, *clarus ob obscuram linguam* (2)! C'est vraiment bien à tort qu'on s'est imaginé qu'un pareil homme avait perdu la vue à force de pleurer sur les vices et les folies humaines : celui qui n'accorde point un sourire aux joies de ses semblables n'a guère de larmes pour leurs maux.

Héraclite, fils de Blison, était d'Éphèse : il florissait vers la 69e olympiade, et il mourut d'hydropisie, dans sa soixantième année (3).

Le deuxième buste ayant été trouvé dans les fouilles de Résina, au même lieu que le précédent, et posé en hermès sur une base de marbre toute pareille, on doit supposer qu'ils se servaient mutuellement de pendant. Si donc le premier buste est un Héraclite, celui-ci est un Démocrite, selon toute probabilité. Son air riant rend bien le contraste inventé par Lucien parce qu'il prêtait au ridicule, répété par Juvénal parce qu'il est poétique, et admis enfin par tous les artistes, qui représentaient Héraclite les yeux éteints par les larmes, Démocrite la bouche ouverte pour sourire : *Heraclitum fletu oculis clausis, Democritum risu labris apertis.* Cette opinion

(1) Clement. Alex., *Strom.*, V, 571 ; Strab., XIV, p. 642 ; Cic., *de Fin.*, II ; Senec., *Epist.* 12.

(2) Lucret., I, 640.

(3) Diog. Laert., IX, 1.

est d'ailleurs plus vraie en ce qui concerne le deuxième personnage que pour le premier. Démocrite riait des faiblesses et des folies de notre espèce, en homme qui est vraiment au-dessus d'elles (1). Les Abdéritains, ses compatriotes, le prirent pour un fou (2), quoiqu'ils l'aimassent beaucoup et qu'ils lui eussent même élevé une statue.

Si pourtant on trouvait ce buste trop jeune, vu que les anciens prenaient en général l'image d'un homme illustre à l'époque la plus avancée de sa vie, et que Démocrite, ayant voyagé jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans (3), n'est mort que dans sa cent neuvième année (4), les probabilités pourraient se reporter sur Aristippe. En effet, il existe quelque ressemblance entre cette tête et d'autres antiques qui portent le nom du fondateur de la secte cyrénaïque. Cette physionomie gaie et paisible convient bien à ce disciple de Socrate qui savait s'accommoder aux temps, aux lieux et aux personnes (5) :

> Omnis Aristippum decuit color et status et res,
> Tentantem majora, fere præsentibus æquum (6).

Ces traits sont vraiment ceux du philosophe qui regardait les biens de ce monde comme ses esclaves et non point comme ses maîtres :

> Et mihi res, non me rebus subjungere conor (7).

(1) Diog. Laert., XI, 34-49.
(2) Ælian., *Var. hist.*, IV, 20.
(3) Clement. Alex., *Strom.*, I, 304.
(4) Diog. Laert., IX, 43.
(5) Diog. Laert., II, 65, 66.
(6) Horat., *Epist.*, I, 17, 23.
(7) Id., *Epist.*, I, 1, 18.

PLANCHE 42.

On peut affirmer avec plus de probabilité que ce buste de vieillard, trouvé à Résina en 1754, est celui de Sénèque; car il ressemble beaucoup à un grand nombre d'antiques que l'on assigne à cet illustre philosophe. Il faut néanmoins que l'on s'en rapporte toujours à la bonne foi d'autrui. Nous ne parlerons pas du marbre du marquis de Carpio, qui rappelle plutôt un jeune et robuste portefaix que le vieux, débile et difforme précepteur de Néron; mais le marbre même illustré par Fabri n'a d'autre titre que l'autorité de cet antiquaire, lequel assure avoir vu autrefois, en la possession du cardinal Maffei, une médaille contorniate qui ressemblait tout à fait à son marbre et qui portait le nom de Sénèque.

Nous ne pouvons que renvoyer aux auteurs classiques pour les détails de la vie de ce philosophe, dont les talents et la vertu sont vivement contestés (1). Tout le monde sait qu'il naquit à Cordoue, vers la fin du règne d'Auguste, qu'il vécut soixante-quatre ans, et que probablement il aurait vécu beaucoup plus si son impérial disciple ne lui avait ordonné de mourir (c'était l'expression reçue!): ordre qu'il accomplit en se faisant ouvrir les veines dans

(1) Brucker, tom. II, p. 455; Fabric., *Bibl. lat.* I, 9; Aul. Gell., XII, 2; Sueton., *Calig.*, 53; Tacit., *Ann.*, XIII, 42.



un bain chaud. Tout le monde sait aussi que cet austère stoïcien possédait une fortune colossale, d'immenses propriétés, de magnifiques jardins et des meubles d'un prix inestimable.

Le buste de femme, trouvé à Résina en 1758, ne peut être que celui de la fameuse Sapho. On compte un grand nombre de têtes antiques considérées comme les images de cette femme parée de la double auréole de l'infortune et du génie; quelques-unes de ces têtes portent même son nom, et toutes se rapprochent de notre bronze, soit par l'arrangement des cheveux que serrent et relèvent deux bandelettes, soit par les traits mêmes du visage, qui partout se rapportent à ce que nous en ont transmis les écrivains de l'antiquité.

Sapho (Σαπφώ, *Sappho*) naquit à Mytilène (1) ou à Érésos (2), villes de l'île de Lesbos; à moins que l'on ne distingue deux Saphos, la Mytilénienne et l'Érésienne, l'une poëte, l'autre courtisane et amante de Phaon (3). Elle florissait vers la 42ᵉ olympiade (4) ou vers la 44ᵉ (5). Selon les autorités les plus graves (6), son père se nommait Scamandronyme : peut-être néanmoins portait-il un des huit autres noms entre lesquels Suidas a hésité. Jeune encore, elle resta veuve d'un homme assez riche, qui lui laissa une fille appelée Clidè. Si l'on s'en rapporte

(1) Hérodot., II, 135; Ælian., *Var. hist.*, XII, 19.
(2) Suid., *in* Σαπφώ.
(3) Athen., XIII, 7, p. 596.
(4) Suid., *loc. cit.*
(5) Eusèbe, *Chron.*
(6) *Voy.* note 1.

à Stobée, qui l'appelle γεραιτέρα, vieille (1), elle parvint à un âge assez avancé; néanmoins, des auteurs plus modernes (2) la font mourir à l'âge de 35 ans après avoir été l'amie d'Anacréon, qui lui survécut longtemps. L'espace nous manquerait pour répéter ce que les classiques nous ont transmis sur les travaux de cette femme célèbre (3), ses amours, ses amitiés, peut-être bassement calomniées (4), sa violente passion pour Phaon, et le terrible remède qu'elle osa chercher dans les flots de Leucade (5).

Les critiques n'ont pu s'entendre pour accorder ou refuser à Sapho le don de la beauté. Il nous semble cependant que les écrivains les plus anciens, les plus rapprochés de son époque ou de son pays, n'hésitent point à l'appeler la belle Sapho, ἡ καλὴ Σαπφώ (6). Les autres viennent, un peu tard (7), interpréter cette épithète dans un sens tout moral, et soutenir que, quant au physique, la Lesbienne était petite de taille et brune de peau, μικρὰ καὶ μελαίνα. Ovide, dans l'épître que l'on croit calquée sur les vers mêmes de l'héroïne (8), lui fait dire, entre autres choses également humbles :

(1) Stob., *Serm.*, LXIX.

(2) Barn., *Vie d'Anacréon.*, § 27.

(3) Plat., *Anthol.*, I, 67, 13; Long., *de Subl.*, 10; Aristot., *Rhet.*, 23; Strab., XIII, 617; Plutarch., *Amat.*, tom. II, 672.

(4) Lucian., *Dial. mer.*, V.

(5) Bayle, art. *Sapho*; Fabric., *Bibl. gr.*, tom. I, p. 59.

(6) Plat., *Phædr.*, p. 340, B.; Athen., XIII, 7, p. 596; Plutarch., *Amat.*, tom. II, p. 763; Imper. Julian., *Epist. ad Calyp.*

(7) Maxim. Tyr., *Dissert.* VIII.

(8) Ovid., *Epist.*, XV. 31, 33, 35.

Si mihi difficilis formam natura negavit...

« Si la nature avare m'a refusé la beauté... »

Mais n'est-ce point là un de ces propos dictés par la modestie ou la défiance de soi-même, que le lecteur doit se garder de prendre à la lettre? Celle qui fut aimée d'Alcée (1), d'Anacréon, d'Archiloque et d'Hipponax (2), pouvait-elle être entièrement dépourvue de charmes? Sans doute, et ceci conciliera toutes les opinions, s'il est vrai que les traits de Sapho aient manqué de régularité ou de finesse, et son teint de blancheur ou d'éclat, du moins, quand ses yeux s'éclairaient du feu sacré, quand le génie transfigurait tout son être, comme toutes les femmes inspirées, elle était belle alors. Dans ces moments, elle réalisait l'idéal du poëte qui dit en parlant d'une de ses images (3) :

Μοῦσαν ἀπαγγέλλει Κύπριδι μισγομένην.

« C'est à la fois une Muse et Cypris. »

Notre bronze la représente sous un aspect moins brillant, dans un de ces temps de repos, les seuls peut-être que la sculpture puisse rendre : c'est une figure douce et sérieuse, mais capable d'exprimer au besoin tout ce que la passion a de plus grand et de plus vif. Nous avons peut-être là une copie de ce précieux bronze de Silanion, *tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum*

(1) Aristot., *Rhet.*, I, 9.

(2) Hermésianax et Diphyle cités par Athénée, XIII, 7, p. 599.

(3) *Anthol.*, IV, 27, 19.

opus (1), qui avait été dérobé par Verrès, et qui portait une inscription grecque, probablement la suivante (2) :

Οὔνομά μευ Σαπφώ· τόσσον δ' ὑπέρεσχον ἀοιδῶν
Θηλειῶν, ἀνδρῶν ὅσσον ὁ Μαιονίδης.

« Mon nom est Sapho : j'ai surpassé les chants des femmes autant qu'Ho-
« mère le Méonide a surpassé ceux des hommes. »

PLANCHE 13.

Après les philosophes et les poëtes, nous arrivons aux bustes des grands capitaines. Le premier de cette planche représente, de l'avis de tout le monde, un Scipion : car il ressemble parfaitement à une tête de marbre noir qui fut trouvée à *Liternum*, aujourd'hui *Patria* (3) ; et l'on s'accorde à reconnaître dans cette tête un des membres de l'illustre famille des Scipions. Mais lequel? Les conjectures se sont portées sur trois grands hommes de ce nom.

Sera-ce d'abord Publius Cornélius Scipion, surnommé le premier Africain, le plus grand des Romains, dit Eutrope (4), tant parmi ses contemporains, que parmi ceux des âges suivants? A l'âge de dix-sept ans, il sauva la vie de son père Publius ; à vingt-quatre ans, il subjugua l'Espagne et vengea la mort de son père et de son oncle

(1) Cic., *in Verr.*, IV, 57.
(2) *Inscr. Donian.*, VIII, 91.
(3) Fabri, n. 49.
(4) *Hist. rom.*, III, 15.



Cnéius; à trente-quatre ans enfin, il avait déja vaincu Annibal et rendu Carthage tributaire : mais, dans sa vieillesse, se voyant cité devant les tribuns du peuple pour rendre compte de son administration, lui qui avait donné tant de preuves non-seulement de courage, mais de modération et de probité, il refusa de se soumettre à un jugement plus déshonorant pour Rome que pour lui-même, et se retira dans sa villa de Liternum, où il finit ses jours (1). D'après cette coïncidence de lieu, Fabri conclut immédiatement que la tête de marbre noir appartient à ce premier Scipion. Il s'appuie en outre du passage de Tite-Live où cet auteur affirme qu'on voyait à Liternum un monument du premier Scipion sur lequel s'élevait sa statue, qui fut depuis renversée par une tempête (2). Mais Gronovius remarque judicieusement (3) qu'il y avait sans doute plus d'un monument sépulcral à Liternum, et que le monument même des Scipions devait être décoré de la statue de tous les membres de cette famille. Gronovius croit encore que le véritable portrait de ce premier Scipion est celui que l'on voit sur le bouclier d'argent (4) qui représente sa noble action à l'égard de l'épouse du Celtibère Allucius (5) : or ce portrait n'offre point la moindre ressemblance avec la tête dont parle Fabri.

(1) Aurel. Vict., *illust.*, 4 *Vir.* 9; Tit. Liv., XXVI, 20; XXX, 45; XXXVIII, 53; Flor., II, 6; Polyb., X, 804 et seqq.

(2) Tit. Liv., XXXVIII, 56.

(3) *Ant., gr.*, III.

(4) Spon., *Misc. erud. ant.*, p. 152.

(5) Tit. Liv., XXVI, 49.

Seconde supposition : le monument publié par Fabri, et par conséquent notre buste lui-même, ne pourraient-ils pas se rapporter à Lucius Cornélius Scipion l'Asiatique, frère aîné du premier Africain (1)? En effet, Gronovius observe que les images citées par Fabri ont tous les traits de Gordien III, et que Gordien III lui-même rappelait d'une manière étonnante Scipion l'Asiatique (1). Mais il se présente une remarque que Fabri, par une méprise singulière, a crue tout à l'avantage de son système, et qui, bien au contraire, ruine de fond en comble son hypothèse et celle de Gronovius. Pline (3), cité par Fabri, dit, en parlant du second Africain et non de l'ancien : « Avant tous, le deuxième Africain adopta la coutume de se raser chaque jour. » Aulu-Gelle répète la même assertion (4). Il résulte de là que ni le premier Africain ni l'Asiatique n'avaient abandonné l'usage de porter la barbe longue, et que la tête de marbre noir et notre buste, tous deux entièrement dépourvus de barbe, ne peuvent convenir ni à l'un ni à l'autre.

Enfin, troisième hypothèse, nous inclinons à croire que notre buste représente, au défaut des deux autres, ce même Publius Cornélius Scipion Émilien, dit le second Africain, dont il vient d'être question. Fils de Paul-Émile et adopté par le second fils du premier Africain, il se montra digne à la fois de ses ancêtres naturels et de ceux

(1) Tit. Liv., XXXVII, 158, et XXXVIII, 54.

(2) Capitolin., *in Gordian.*

(3) Plin., VII, 59.

(4) *Noct. att.*, III, 4.

que l'adoption lui avait donnés : il détruisit Carthage. C'est à lui qu'appartiennent sans doute les Scipions à barbe rase. Tel est le cristal gravé du musée Odescalchi (1), attribué au premier Africain par une mauvaise interprétation du passage de Pline, cristal qui ressemble beaucoup à notre bronze. Tel est encore le marbre de Fabri. Tel est enfin notre bronze, dont l'aspect s'accorde d'ailleurs avec l'âge de cinquante-quatre ans qu'atteignit le deuxième Africain (2).

Le second buste de cette planche, trouvé dans les fouilles de Portici, ressemble aux portraits de Lucius Cornélius Sylla, que l'on voit sur les médailles et dans quelques monuments (3). Il se rapporte d'ailleurs à ce qu'en dit Plutarque (4) : « La couleur glauque de ses yeux « lui donnait un regard farouche et pénible à soutenir; « mais ce qui rendait ce regard encore plus terrible, c'é- « tait son teint d'une rougeur âpre parsemée de blanc : « d'où l'on disait qu'il portait un nom analogue à la cou- « leur de sa peau; et un bouffon athénien avait fait sur lui « cette plaisanterie : Sylla est une mûre saupoudrée de « farine. »

La première allusion au nom de Sylla paraît assez difficile à expliquer. Peut-être Plutarque a-t-il en vue le

(1) *Mus. Odescalch.*, tom. I, tav. 24.

(2) Vell. Paterc., II, 4.

(3) *Thes. Britann.*, tom. II, p. 168; Canin., n. 69; Fabri, n. 50; Gronov., *Ant. gr.*, tom. III; Morelli, *Famil.*, *Cornel.*, tab. 4; *Mus. Roman.*, tom. I, sect. II, tav. 56.

(4) Plutarch., tom. I, p. 471.

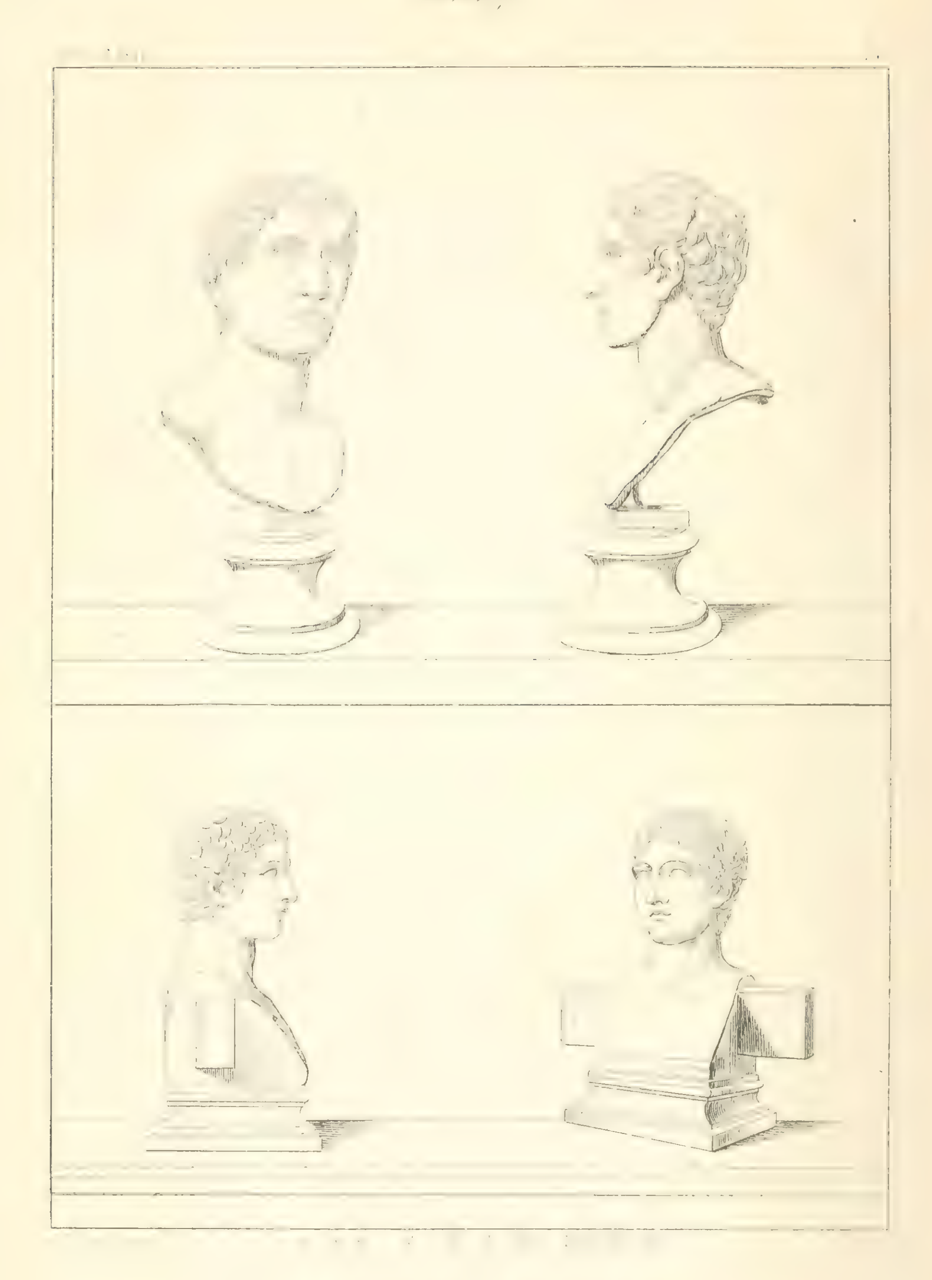
nom de *Rufus* (Roux ou Rouge); car les Sylla n'étaient qu'une branche de la famille des Rufus, et le nom de Sylla venait du décemvir Cornélius Rufus, qui, ayant introduit des jeux à Rome, d'après les livres sibyllins (1), avait fait de *sibylla*, Sylla, et s'était appliqué ce surnom.

Malgré la couleur de ses yeux et celle de son teint, Sylla était assez bien de sa personne pour que la sœur d'Hortensius déclarât, en plein théâtre, la passion qu'elle avait conçue pour lui. Il était embelli sans doute par cette vivacité d'intelligence et cette continuelle présence d'esprit qui le servirent si bien dans toutes ses entreprises (2), et qui sont assez naturellement exprimées dans notre buste.

Sylla s'illustra par sa cruauté non moins que par sa valeur, particulièrement dans la guerre sociale, dont Herculanum et Pompéi eurent beaucoup à souffrir, et à la suite de laquelle Stabia fut complétement détruite, le dernier jour d'avril de l'an de Rome 665 (3). Sans parler du sac d'Athènes, on sait qu'après avoir fait périr dans les guerres civiles de soixante à quatre-vingt mille citoyens romains (4), il en fit encore massacrer d'un seul coup, aux portes du sénat, sept mille qui s'étaient présentés à lui suppliants et désarmés. Les sénateurs s'étant alarmés des cris des victimes : « Expédions les affaires, dit-il, pères « conscrits; ce sont quelques séditieux qu'on met à mort « par mes ordres (5). »

(1) Sidon. Apollinar.
(2) Sallust., *Bell. Jugurt.*
(3) Plin., III, 5.
(4) Eutrop., V, 10; Florus, III, 21; Orosius, V, 20.
(5) Senec., *de Clem.*, I, 12.

BRONZES



Lepidus *Octavius*

Le bonheur de ce monstre fut remarquable par sa continuité. Créé dictateur après la mort du jeune Marius, on ne le nomma plus que l'heureux Sylla ; et il mérita cette épithète, non-seulement à cause de la réussite constante de toutes ses entreprises, mais encore parce que, seul peut-être de tous les tyrans, il put abdiquer son pouvoir et jouir du repos de la vie privée, après avoir fait tant de victimes et s'être créé tant d'ennemis. Sa mort seule, qui fut causée par une affreuse maladie, la phthiriase ou le mal pédiculaire, dément un peu le beau titre de l'heureux Sylla (1).

PLANCHE 14.

Les conjectures auxquelles ce buste peut donner lieu sont fondées sur une certaine ressemblance avec la tête du triumvir M. Émilius Lépidus, représenté sur plusieurs médailles (2), et sur deux pierres gravées (3). Tous ces portraits le montrent dans l'âge viril ; car, bien qu'il soit mort dans une vieillesse assez avancée, en l'an de Rome 740 (4), ce n'est point par les dernières années de sa vie qu'il brille au rang des hommes remarquables. Préteur en

(1) Q. Seren., V, 65 ; Plin., VII, 43 ; XI, 33 ; XXV, 13 ; Pausan., I, 20 ; IX, 33 ; Plutarch., tom. I, p. 474.

(2) Vaillant, *Num. ant. fam. Rom.*, tom. I, *Fam. Æm.*, tab. 6 ; Morelli., *Fam. Æm.*, tab. 2.

(3) Fabri, n. 2 ; Maffei, tom. I, tab. 9.

(4) Dio, LIV, 15, 27 ; Suet., *Octav.*, 31.

l'an 705, il déclara César dictateur (1), et en récompense il fut nommé général de la cavalerie, gouverneur de Rome, puis consul. Triumvir avec Antoine et Octave, il perdit de son crédit dès 712, et se trouva, en 718, dépouillé de toute influence (2) : il n'est donc pas étonnant qu'on ait choisi, pour le représenter, la courte période de sa vie pendant laquelle il fut ou parut quelque chose.

Il était fils, aux yeux de la loi du moins, d'un M. Émilius Lépidus, consul en l'an de Rome 685 (2), et mort du chagrin que lui causa l'infidélité de sa femme (4).

Notre M. Émilius Lépidus, homme aussi plein de vanité (5) que dépourvu de mérite (6), eut cependant le bonheur d'être nommé deux fois consul et souverain pontife, de triompher sans avoir jamais combattu (7), de s'entendre louer et remercier par la bouche de Cicéron, et de voir ériger sa statue équestre près de la tribune aux harangues, sans avoir jamais rien fait pour mériter de pareils honneurs (8) : il se vit enfin à la tête de vingt légions, qu'il était incapable de commander, et se trouva non-seulement triumvir, mais placé comme arbitre entre ses deux collègues, et pouvant faire pencher la balance en faveur de l'un ou de l'autre. Dans une pa-

(1) Cæsar, *de Bell. Gall.*, II, 21.

(2) Dio, XLIII, 4, et XLIX, 12.

(3) Vaillant, *Num. ant. fam. Rom.*, tom. I, p. 36, n. 23.

(4) Plut., *Pomp.*, tom. I, p. 927.

(5) Cic., *Ep. ad Brut.*, 19.

(6) Vell. Paterc., II, 63.

(7) Dio, XLIII, 1 et 33, XLIV, 53, et XLVII, 16.

(8) Cic., *Phil.*, V, 15, et XIII, 4.

reille position, sa nullité se montra dans tout son jour : il se laissa d'abord dépouiller du commandement par Antoine, qui était venu le trouver presque en suppliant (1) ; et bientôt Octave, qui était également entré seul et désarmé dans son camp, le réduisit à demander la vie (2). On put lui dire avec justice :

Οὐκ ἐθέλουσα Τύχη σε προήγαγεν· ἀλλ' ἵνα δείξῃ
Ὡς ὅτι καὶ μέχρι σοῦ πάντα ποιεῖν δύναται (3).

« La Fortune ne t'a point élevé par un de ses caprices ordinaires, mais « pour montrer qu'elle fait ce qu'elle veut, même d'un homme tel que toi. »

Il existe une grande ressemblance entre le second buste de cette planche et la figure de Caius Cæsar Octavianus Augustus, connue par le buste du Capitole (4), et par le portrait que Suétone a tracé de cet empereur (5).

Octave, fils de Caius Octavius et d'Attia, fille de M. Attius Balbus et de Julia, la sœur de C. Julius César (6), naquit à Rome sous le consulat de M. Tullius Cicéron et de C. Antonius, le 23 août (7) ou le 23 septembre (8) de l'an de Rome 691, bien qu'il ait fait graver sur ses monnaies le signe du Capricorne comme le point de départ de son horoscope (9). Dans son enfance on l'appelait Turinus;

(1) Plut., *Anton.*, tom. I, p. 623.
(2) Vell. Paterc., II, 80.
(3) *Anthol.*, I, 80, 10.
(4) *Mus. Capitol.*, tom. II, tav. 2.
(5) Sueton., *Octav.*, 79.
(6) Sueton., *Octav.*, 4.
(7) Aul. Gell., XV, 7 ; Dio, LVI, p. 590.
(8) Sueton., *Octav.*, 5.
(9) Sueton., *Octav.*, 94 ; Scaliger, *ad Manil.*, II, 497, p. 147, et *de Em. temp.*, V, p. 444 ; Petav., *de Doctr. temp.*, X, 74 ; Ruben., *Expl. gemm. Aug.*, et *de Die nat. Aug.*, *A. R.*, tom. XI, p. 1343 et 1378.

ayant été adopté par son oncle, il prit le nom de C. Cæsar Octavianus (1), bien qu'il soit plus connu sous celui d'Octave (2); et enfin, étant maître de l'empire, le surnom d'Auguste lui fut donné par le sénat (3). Il mourut à Atella (4) (aujourd'hui S. Elpidio), ou, selon la plupart des historiens, à Nola (5), âgé de soixante-quinze ans dix mois et vingt-six jours, le 29 août de l'an de Rome 766 (6), quarante-quatre ans après la victoire d'Actium, et cinquante-six ans après son élévation au consulat (7).

Ce qui ajoute à l'importance de ce buste d'Octave, c'est le nom de l'artiste, révélé par l'inscription : ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ, *Apollonius Archiæ filius Atheniensis fecit.* On ne connaît dans l'histoire de l'art que deux sculpteurs de ce nom, l'un Rhodien (8), l'autre Lesbien, fils de Nestor (9). Il y a encore un graveur sur pierres (10), qui pourrait bien avoir été en même temps sculpteur, vu que Phidias, Bœtus, Protogène, Lysippe (11), et peut-être même Micon, Pamphile, Polyclète et Sostrate (12), ont excellé dans les deux arts à la fois. Comme on ne connaît ni le père, ni la patrie du

(1) Aurel. Vict., *Vir. illustr.*, III, 79; Eutrop., VII, 1; Pæan., VII, 1; Dio, XLVI, p. 32.

(2) Sueton.; Patercul.; Florus.

(3) Sueton., *Octav.*, 7.

(4) Euseb., *Chron.*, MMXXIX; Eutrop., VII, 8.

(5) Scaliger, *ad Euseb.*

(6) Sueton., *Octav.*, 100.

(7) Suet., Eutrop. et Dio, *ll. cc.*

(8) Plin., XXXVI, 5.

(9) Maffei, *Racc. stat.*, tav. 9; Mercat., *Metall. Vatic.*, p. 27; Spon., *Misc. er. ant.*, p. 122; Gruter., XLII, 11.

(10) Stosch. *Pier. grav.*, pl. 12.

(11) Plin.

(12) Stosch., *loc. citat.*

graveur Apollonius (qu'il ne faut pas confondre avec le graveur Apollonide), on peut croire que c'est lui l'Athénien, fils d'Archias, à qui l'on doit le buste d'Octave; et il faudrait l'ajouter, à ce titre, à la liste des sculpteurs anciens.

Les grammairiens remarqueront le mot ΕΠΟΗΣΕ, *fecit*, aoriste de ποέω, au lieu d'ἐποίησε, venant de l'ionique ποιέω. Ce verbe ποέω, qui appartient à l'éolien ou au dorique, et dont on trouve dans Théocrite le participe ποῶν (1), était aussi usité dans le dialecte attique, car on rencontre dans Aristophane ποοῦ (2). Une autre forme se trouve dans l'antique inscription de Sigée : ΚΑΙ ΜΕ ΠΟΕΙΣΕΝ ΗΑΙΣΟΠΟΣ ΚΑΙ ΗΑΔΕΛΦΟΙ, *et me fecit Æsopus et fratres* (observez l'*êta*, Η, servant d'esprit doux). Du reste, quoique l'imparfait se rencontre plus fréquemment, l'aoriste était un temps usité dans de pareilles inscriptions; Pline a émis une assertion trop peu réfléchie, quand il a dit qu'on ne trouverait, dans tous les monuments de son époque, que trois exemples du second emploi (3); c'est un point définitivement éclairci, après de longues controverses.

On observera encore que, dans l'inscription du buste, la forme des trois lettres Ω, Σ, Ε, n'est pas d'accord avec l'usage de l'Italie au temps d'Auguste; et l'on en pourra conclure, sinon que le buste fut fait en Grèce ou dans

(1) *Idyll.*, X, 38.

(2) *Equit.*, 246.

(3) Plin., XXXV, 4 et 11; Zenob., *Cent.*, V, 82; *Apothéose d'Homère*; Capacc., *Hist. Neap.*, II, 18.

l'Orient, contrées où s'étaient maintenus les caractères de cette forme (1), du moins qu'il appartient à la jeunesse du premier empereur de Rome.

PLANCHE 15.

Le premier buste de cette planche fut trouvé, avec le dernier de la planche précédente, dans les fouilles de Portici, en 1753 : ces deux figures se rattachent encore l'une à l'autre par cela qu'elles sont placées sur leur base d'une manière pareille, ayant toutes deux, à la place des épaules, ces espèces d'anses que l'on voit surtout aux hermès et qui servaient peut-être à fixer des barrières devant les portes aux deux côtés desquelles se plaçaient de semblables bustes (2).

Si dans l'autre bronze on a reconnu Octave, on peut voir dans celui-ci son épouse Livie. En effet, les âges concordent assez exactement. Auguste avait vingt-cinq ans en l'an 716 de Rome (3), quand il força Tibérius Néron à lui céder Livia Drusilla, déjà mère depuis trois ans de Tibère, qui fut depuis empereur, et alors enceinte de Drusus (4); et Livie, qui mourut sous le consulat des deux Geminus, en l'an de Rome 782 (5), à l'âge de 82 (6)

(1) *Monum. Ancyr.;* Montfaucon, *Pal.*, II, 6, p. 56.

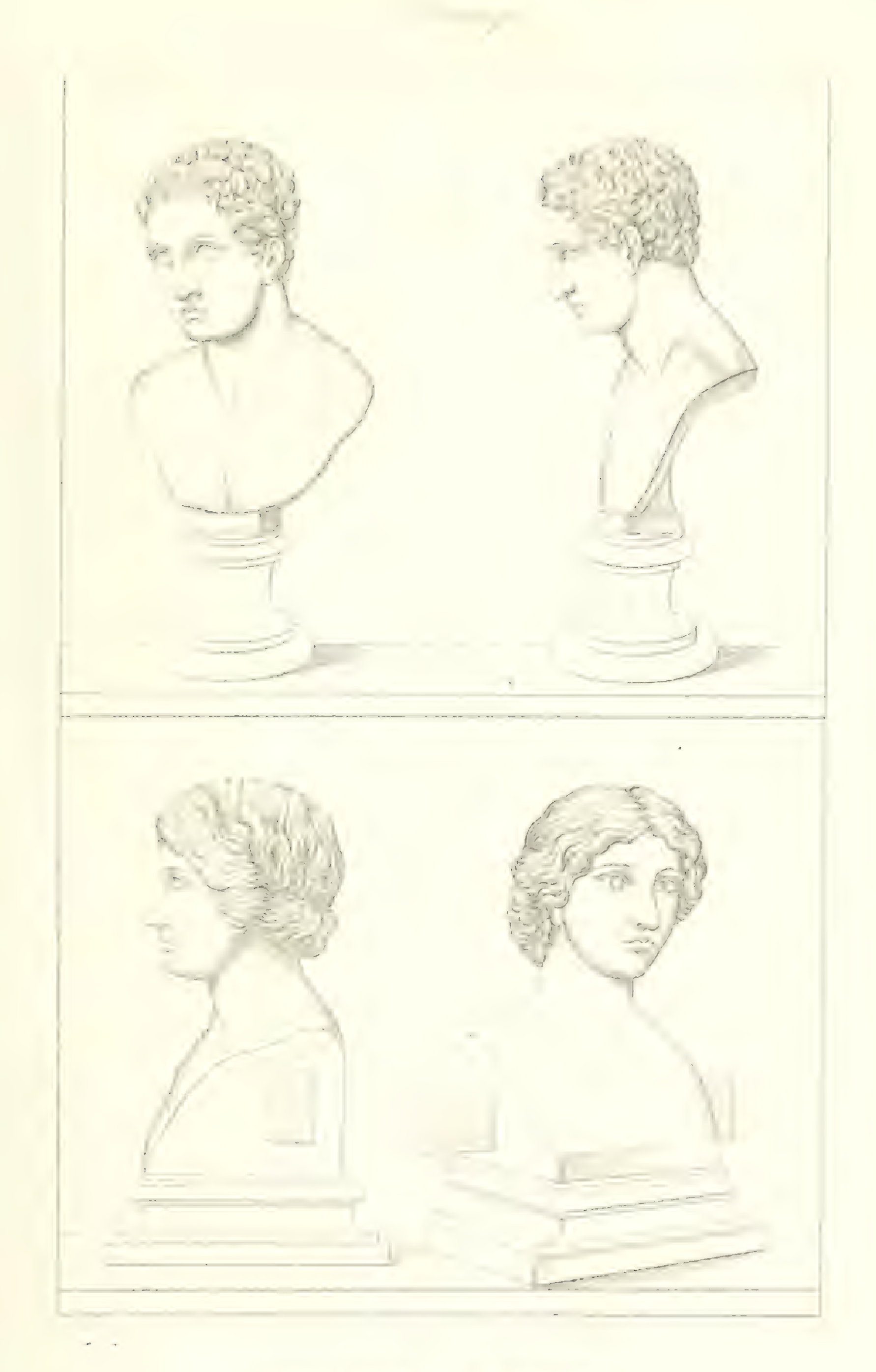
(2) *Mus. Capitol.*, tom. I, p. 4.

(3) Dio, XLVIII, p. 377.

(4) Vell. Paterc., II, 9, 75 et 94; Plin., X, 55; Dio, XLVIII, 83; Sueton., *Octav.*, 62, et *Tiber.*, 3; Tacit., *Annal.*, V, 1.

(5) Tacit., *loc. citat.*

(6) Plin., XIV, 8.



ou de 86 ans (1), en avait par conséquent seize ou vingt à l'époque de ce deuxième mariage.

On trouve d'ailleurs beaucoup de ressemblance entre ce buste et les médailles de l'impératrice Livie (2), surtout quand on examine celle qui porte pour légende : *Julia Augusta Aug. F. genetrix orbis* (3). « Julia Augusta, fille d'Auguste, mère de l'univers », noms que prit Livie en vertu du testament de l'empereur (4). C'est par une erreur peu justifiable (5) que des critiques ont attribué la médaille dont il s'agit à cette Julia, fille d'Auguste et de Scribonia, qui mourut de faim dans son exil, en 767 (6); et il ne serait guère plus raisonnable de reconnaître cette infortunée dans notre buste; car les malheureux, célèbres uniquement par la proscription qu'ils ont subie, ne transmettent guère leurs images à la postérité.

Le buste d'homme de cette planche serait des plus précieux et des plus rares, si l'on pouvait affirmer avec certitude qu'il représente M. Claudius Marcellus, fils de C. Marcellus et d'Octavie, sœur d'Auguste (7). Malheureusement cette opinion n'est fondée que sur une grande ressemblance avec certains monuments sur lesquels on ne lit

(1) Dio, LVIII, p. 621.

(2) Beger., *Thes. Brand.*, tom. III, p. 90; Pantin., tab. 11, n. 4; Vaillant, *Num. col.*, tom. I, p. 77.

(3) Mezzabarba, p. 53.

(4) Sueton., *Octav.*, 102.

(5) La Bastie, *Notes sur la Science des médailles du P. Jobert*, tom. II, instr. XII, sect. IV, § 7, p. 274.

(6) Tacit., *Annal.*, I, 53; Dio, LV, p. 555.

(7) Plutarch., *Anton.*, p. 929 et 955; Dio, XLI, p. 148, et LIII, p. 515; Sueton., *Tiber.*, 6; Vell. Paterc., II, 93.

pas le nom de ce prince, mais où l'on a cru le reconnaître en vertu d'une certaine analogie avec les traits de l'empereur son aïeul (1). Cette expression mélancolique, ces traits amaigris, cette tête penchée, conviennent bien d'ailleurs au jeune infortuné qui n'a pu rompre ses destinées sévères, et dont le souvenir, conservé par quelques vers touchants (2), appartient plus à la poésie qu'à l'histoire. Le pressentiment l'avait déjà flétri deux ans avant le coup mortel qui le frappa, non dans sa vingt-quatrième année, comme l'ont affirmé beaucoup de critiques (3), mais dans la vingtième seulement, ainsi qu'il est démontré par ce vers de Properce (4) :

Occidit, et misere steterat vigesimus annus.

PANCHE 16.

On reconnaît dans cette première tête quelque ressemblance avec les traits, connus par plusieurs médailles (5), de Caïus César, fils aîné de M. Agrippa et de Julie fille d'Auguste, jeune prince à qui l'empire était destiné, mais qui mourut prématurément, victime des hasards de la

(1) Fabri, n. 87; *Mus. Fior.*, t. I, tav. 2, n. 5; *Mus. Capitol.*, tom. II, tav. 4; Spanheim, *Diss.*, XI, p. 316.

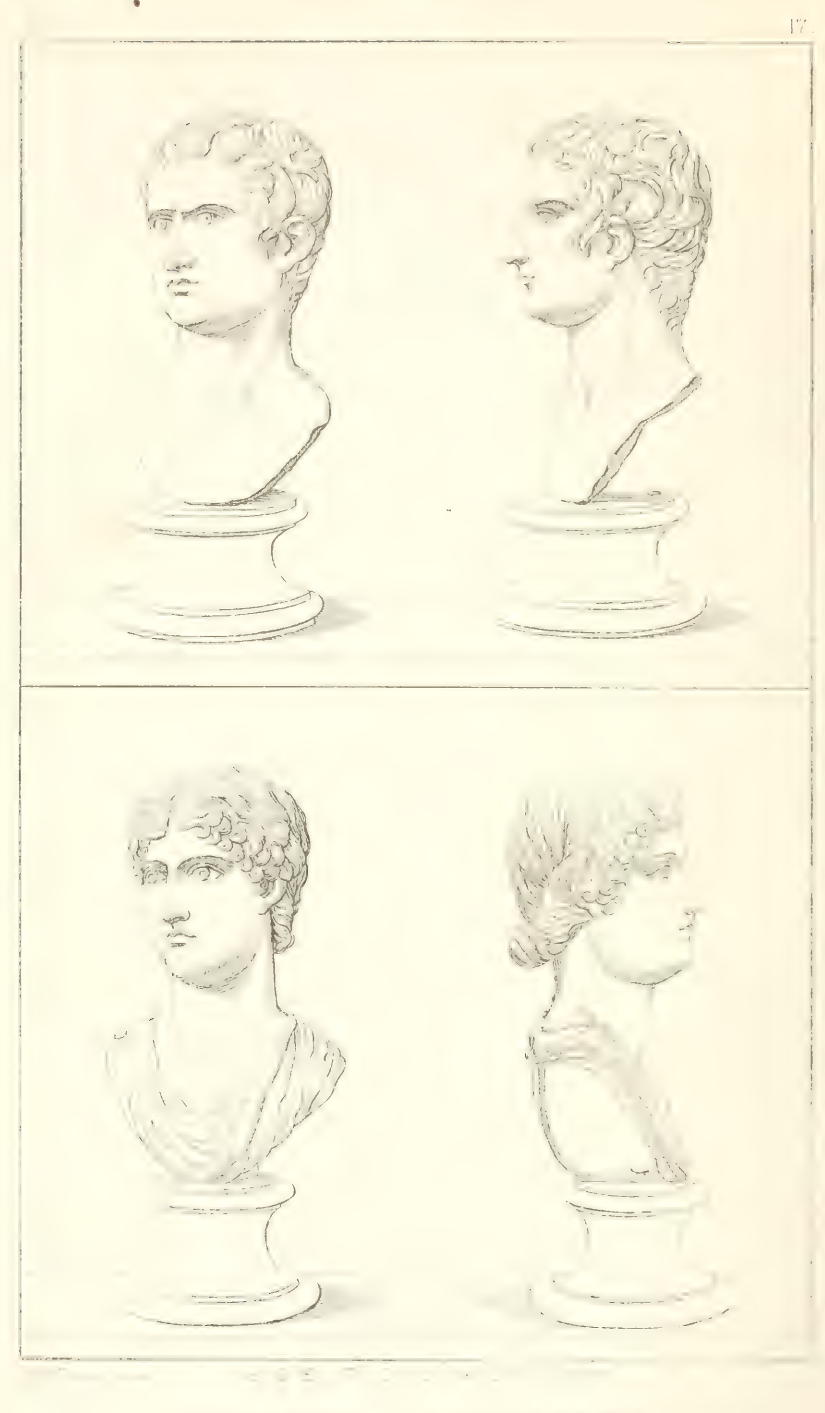
(2) Virg., *Æn.*, VI, 863 et seqq.

(3) Servius, *ad Æn.*, VI, 861; Fabri, Tristan, Glandorp, Mezzabarba, Serviez.

(4) *Eleg.*, III, 16, 15.

(5) *Thes. Brit.*, tom. II, p. 176; Fabri, *App. illustr. imag.*, E.





guerre, et peut-être de l'ambition meurtrière de Livie (1). Caïus César, peu recommandable d'ailleurs par les qualités du cœur et de l'esprit (2), ressemblait à son père Agrippa (3), circonstance qui pendant bien longtemps empêcha Auguste d'ouvrir les yeux sur la conduite de sa fille (4).

Lucius, second fils d'Agrippa et frère de Caïus, est peut-être représenté par l'autre buste, qui offre une certaine analogie avec le précédent, sous des traits évidemment plus jeunes, et qui surtout ressemble aux têtes gravées sur les médailles (5). Lucius César, né en l'an de Rome 737, mourut à Marseille, en 755, *inglorius* (6), suivant l'expression consacrée, sans avoir rien fait qui fût digne de mémoire.

PLANCHE 17.

Si l'on compare attentivement les traits de ce buste de femme et l'arrangement de la chevelure avec les têtes de la première Agrippine, épouse de Germanicus et sœur de Caïus et de Lucius (7), on sera tenté d'y voir aussi

(1) Tacit., *Annal.*, I, 3; Noris. *Cenotaph. Pisan.*

(2) Vell. Paterc., 101; Dio, LV, p. 554.

(3) *Mus. Capitol.*, tom. II, tav. 3.

(4) Macrob., *Sat.*, II, 5.

(5) Noris, p. 86, 92 et 163; Maffei, tom. I, tav. 15 et 16; *Mus. Florent. Gem.*, tom. I, tav. II, n. 8, 9 et 10.

(6) Florus, IV, 12; Noris, *Cenotaph. Pis.*, dissert. II, 15.

(7) Haym, tom. I, p. 140; *Mus. Capitol.*, tom. II, tav. 10; Séguin, *Sel. num.*, p. 319.

un portrait de cette femme vertueuse et infortunée. Néanmoins, il existe également beaucoup de rapports entre ce bronze et les médailles de la seconde Agrippine, fille de la première, sœur de Caligula, épouse de Claude et mère de Néron. D'après la ressemblance avec Caligula, on pourrait encore reconnaître une des deux autres sœurs de cet empereur.

Quant au buste d'homme, c'est bien Caligula lui-même, on y reconnaît ses traits, transmis par plusieurs monuments, et décrits par les historiens de l'antiquité (1).

PLANCHE 18.

Nous reconnaissons dans ce buste la première Bérénice, femme de Ptolémée Soter, premier roi d'Égypte de la famille des Lagides. On voit en effet la tête de cette reine, qui ressemble exactement à celle-ci, et qui porte de même une coiffure en spirale (*capilli calamistrati*), au revers d'un grand nombre de médailles de Ptolémée Soter (2). Cette Bérénice, dite la Grande, était fille de Lagus, et par conséquent sœur de son époux : elle fut la mère de Ptolémée II, dit Philadelphe (3).

C'est d'après une ressemblance trop vague avec cer-

(1) Sueton., *Calig.*, 50; Senec., *de Const.*, 18; *de Ira*, III, 18; Plin., XI, 37.

(2) Haym, tom. II, p. 23 et 24; Vaillant, *Hist. Ptolem.*, p. 26; Musée du baron de Ronchi.

(3) Athen., XV, 12, p. 689; Pausan., I, 6; Theocrit., *Idyll.*, XVII, 34, et scoliast.

BRONZES

Bronzi



tains monuments que les académiciens d'Herculanum ont vu ici Ptolémée dit Apion, qui légua au peuple romain son royaume de Cyrène. Ces traits ne peuvent appartenir qu'à une femme ; et, bien qu'on ait essayé d'interpréter Apion, Ἀπίων, comme un diminutif d'Apis, il est tout à fait certain que ce surnom veut dire en grec, « maigre, sans graisse » : or il est impossible d'imaginer une épithète qui convienne moins au personnage représenté par notre bronze.

Quant au second buste de la même planche, il ressemble beaucoup aux têtes que l'on voit sur les médailles portant le nom de Ptolémée II (1), c'est-à-dire Ptolémée Philadelphe, fils de Ptolémée Soter et de cette même Bérénice dont nous venons de parler. Ce prince commença son règne du vivant de son père, qui lui céda la couronne pour vivre en simple particulier : il fut un des souverains les plus riches, les plus généreux et les plus amis des lettres dont l'histoire ait conservé le souvenir : il forma une bibliothèque immense, et fit traduire, dit-on, les livres saints des Hébreux en langue grecque. Le nom de Philadelphe lui fut donné, non à cause de son amitié pour son frère, puisqu'il le fit périr par raison d'Etat, mais à cause de son amour pour sa sœur Arsinoé, dont il fit son épouse (2).

(1) Beger, *Thes. Pal.*, p. 145 ; id. *Thes. Br.*, tom. I, p. 262 ; *Promptuaire des médailles des plus illustres personnes.*

(2) Vaillant, *Hist. Ptol.* ; Justin., XVI, 14 ; Athen., V, 6 ; Tertull., *Apol.*, 18 ; Ælian., *Var. Hist.*, IV, 15.

Cependant la couronne que l'on voit, dans les médailles, sur la tête de Ptolémée Philadelphe, diffère de celle que porte notre buste. La première est un triple cercle de feuillage, autour duquel s'enlace le diadème. C'est là sans doute le στέφανος ἑλικτός que portaient les Alexandrins (1), et que le poëte Chérémon décrit en ces termes :

Κισσῷ τε, ναρκίσσῳ τε τριέλικας κύκλῳ
Στεφάνων ἑλικτῶν.

« J'arrondis en triple cercle les couronnes de lierre et de narcisse. »

Mais l'autre diadème, d'une forme toute particulière, n'est qu'une petite tresse tordue et fort serrée, composée de laurier, avec des baies et des feuilles saillantes de distance en distance.

Cette différence donne lieu de concevoir quelques doutes ; et plusieurs critiques ont conclu que notre buste, portant l'espèce de couronne appelée *stroppus* (2), στρόφιον, ne pouvait se rapporter qu'à un athlète vainqueur dans les jeux Pythiens. En effet, il existe un Milon de Crotone qui porte cette sorte d'ornement (3).

PLANCHE 19.

Il existe une certaine ressemblance entre ce buste et

(1) Athen., XV, 6, 679.

(2) Festus, sub verb. *Stroppus*, Plin., XXXI, 1 et 2.

(3) Gronov., *Ant. Gr.*, tom. II, n. 50.



la tête de la reine Bérénice, femme de Ptolémée (sans doute Évergète ou Ptolémée III), qui se voit sur une médaille inédite et probablement unique dans le monde, de la collection du baron de Ronchi. Cette médaille a pour face une tête de femme autour de laquelle on lit, ΒΑσιλισΣΗΣ ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ; sur le revers, on voit un aigle portant la foudre, symbole de la monarchie des Lagides, le premier Ptolémée ayant été dans son enfance défendu et nourri par un aigle (1), et autour, ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. Dans le champ se trouvent les lettres ΕΥ, qui peuvent indiquer ΕΥεργητου, à moins que ce ne soit la syllabe initiale du nom de l'artiste ou de la ville. Dans tous les cas, cette médaille doit appartenir à l'une des quatre Bérénice mentionnées dans l'histoire des Lagides : or, ce ne peut être à la première, femme de Philadelphe, dont les traits sont tout différents, ainsi qu'on l'a vu à la planche 18; ce n'est point non plus à la troisième, fille de Ptolémée IX, Lathurus, qui d'abord régna seule, puis qui fut tuée après 19 jours de mariage, par Ptolémée X, que les médailles désignent par le nom d'Alexandre (2); ce n'est point enfin à la quatrième, fille de Ptolémée XI, Aulétès, laquelle ne régna pas. Il reste donc uniquement celle que nous indiquions d'abord. Si l'on admet que notre bronze la représente, aussi bien que la médaille, le premier monument acquerra ainsi le plus

(1) Suid. in Λάγος; Vaill., *Hist. Pt.*, p. 24; Liebe, *Goth. num.*, p. 122.

(2) Vaillant, *Hist. Ptol.*, p. 133.

grand prix : on y trouvera le souvenir d'une épouse dévouée, souvenir déjà consacré et gravé pour ainsi dire dans les cieux. On sait en effet que, Bérénice ayant offert sa chevelure aux dieux, dans le temple d'Arsinoé, pour obtenir la conservation des jours de son époux, et cette chevelure ayant disparu, l'astronome Conon supposa qu'elle avait été placée parmi les astres, et appela Chevelure de Bérénice une constellation formée de sept étoiles en triangle près de la queue du lion (1).

Le buste d'homme de cette même planche a quelques-uns des traits de Ptolémée Philométor, traits bien connus par les médailles qui portent le nom de ce monarque (2). Fils de Ptolémée Épiphane, Ptolémée VI, dit Philométor, occupa le trône dès l'âge de six ans, d'abord sous la régence de sa mère Cléopâtre, puis sous celle de deux tuteurs : il régna 34 ans; les historiens louent sa bonté, sa clémence, sa sagesse, sa valeur et aussi sa dextérité à la chasse (3).

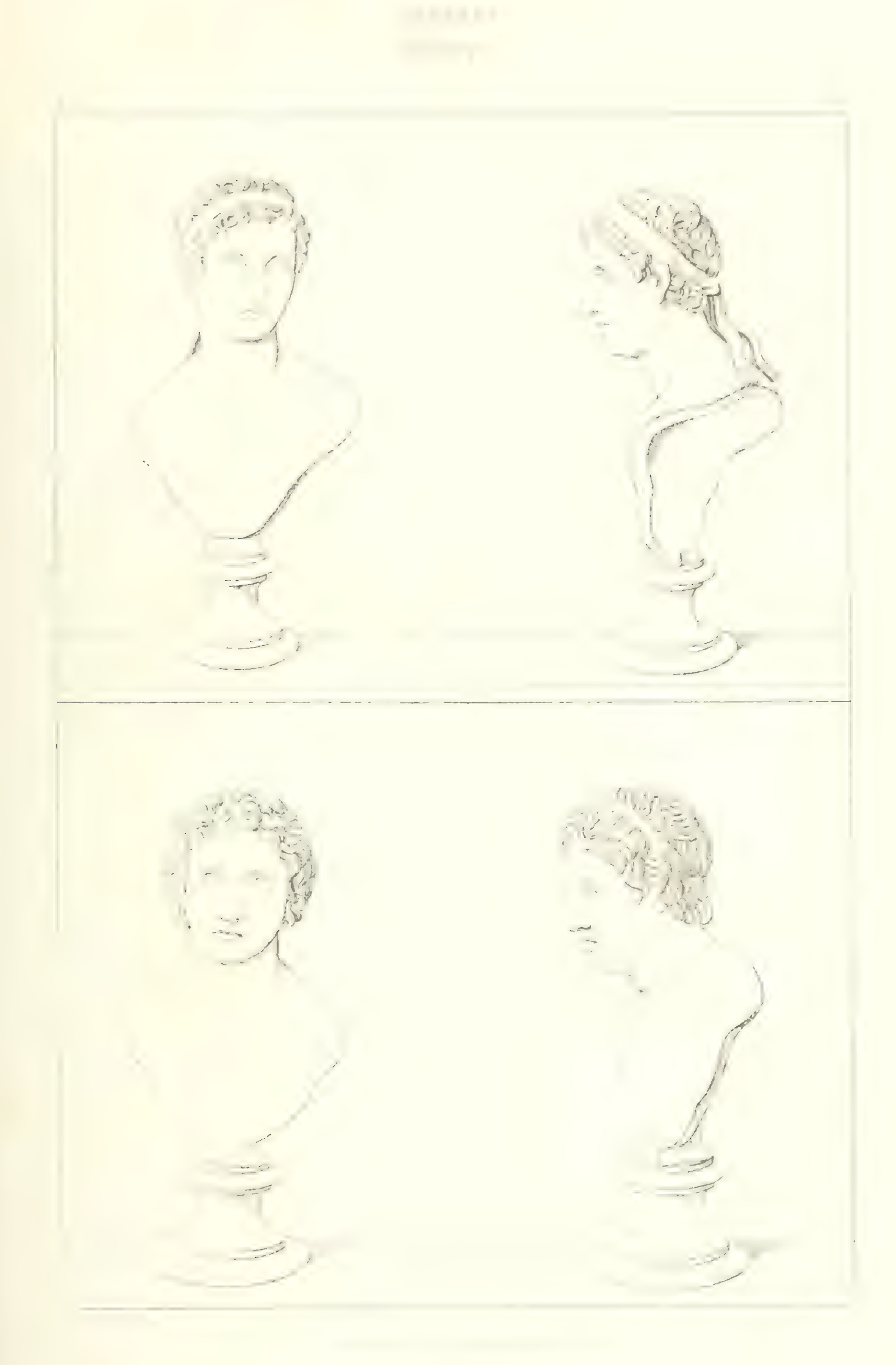
PLANCHE 20.

Dans ce buste, trouvé à Portici au même endroit que le précédent, on peut reconnaître encore un roi de la

(1) Hygin., *Astr. poet.*, II, 24; Eratosthen., *Cat.*, 12.

(2) Vaillant, *Hist. Ptol.*, p. 103.

(3) Vaillant., *Hist. Ptol.*, p. 594 et seqq.; Polyb., *Leg.*, XXXVII. p. 1174; *Excerpt.*, p. 1485; Diod., *Exc.*, p. 594.



race des Lagides. Il y a en effet quelque rapport entre cette tête et celle du huitième Ptolémée, surnommé Soter II; ou, par dérision, Lathurus, selon les uns, de λάθυρος, *pois chiche* (1), selon d'autres de λάθουρος, *très-violent* (2); ou encore Philométor, par antiphrase, puisqu'il fut momentanément chassé du trône par sa mère Cléopâtre (3). Il était fils de Ptolémée Physcon ou Évergète II.

Peut-être le frère de Ptolémée Lathurus, le Ptolémée dit Alexandre, qui régna pendant l'exil de Lathurus, est-il le prince auquel appartient le deuxième buste de cette planche, trouvé dans le même lieu que les deux précédents. Il y a dans les deux figures un certain air de famille : on y trouve la différence d'un âge convenable et la différence même de complexion qui est signalée par les historiens. Alexandre était en effet corpulent comme son père Physcon (4), et Lathurus était comparativement maigre. D'ailleurs, ce sont encore les traits des médailles d'Alexandre, et surtout ceux d'une gemme portant ces lettres, ΑΛΕΕΠΒ, que l'on explique, ΑΛΕξανδρου ΕΠιφανους Βασιλεως (5), c'est-à-dire « du roi Alexandre Épiphane ».

(1) Plutarch., *Coribol.*, p. 218.
(2) Strab.; Solin., cap., 30; Saumaise, p. 877.
(3) Vaillant, *Hist. Ptol.*, p. 112, 116, 127; Pausan., I, 8.
(4) Athen., XII, 12, 550; Vaillant, *loc. citat.*, p. 123.
(5) Caylus, tom. V, p. 149, pl. 43, n. 4.

PLANCHE 21.

Les traits du premier buste sont totalement inconnus : la tête seule est antique, le cou et la poitrine ont été rajustés. Il offre une particularité remarquable : c'est cette coiffe de bronze, lisse et sans aucun ornement, qui emboîte exactement la tête et les tempes, en laissant les oreilles à découvert. Les chefs grecs se servaient de cette espèce de casque quand ils allaient à la découverte, afin de mieux dérober leur marche à l'ennemi : le cimier, la crinière, les emblèmes, étaient réservés pour l'armure de bataille (1) : c'est ainsi que Diomède, avant de partir avec Ulysse pour une expédition nocturne, s'arme du casque simple appelé *catétyce* (καταῖτυξ) (2). Cynégire, dans une médaille, porte également un casque dépourvu d'ornements (3). Mais c'est surtout à certains peuples de l'Italie que cette coiffure guerrière était propre : je veux dire, aux Étrusques (4), qui l'avaient nommée *cassis* (5). Si les Samnites se distinguaient par leurs somptueux panaches (6), c'était surtout dans leurs armures de parade et de fête. Camille avait fait prendre à ses soldats des casques tout unis, afin que le fer

(1) Serv., *Æn.*, IX, 307.

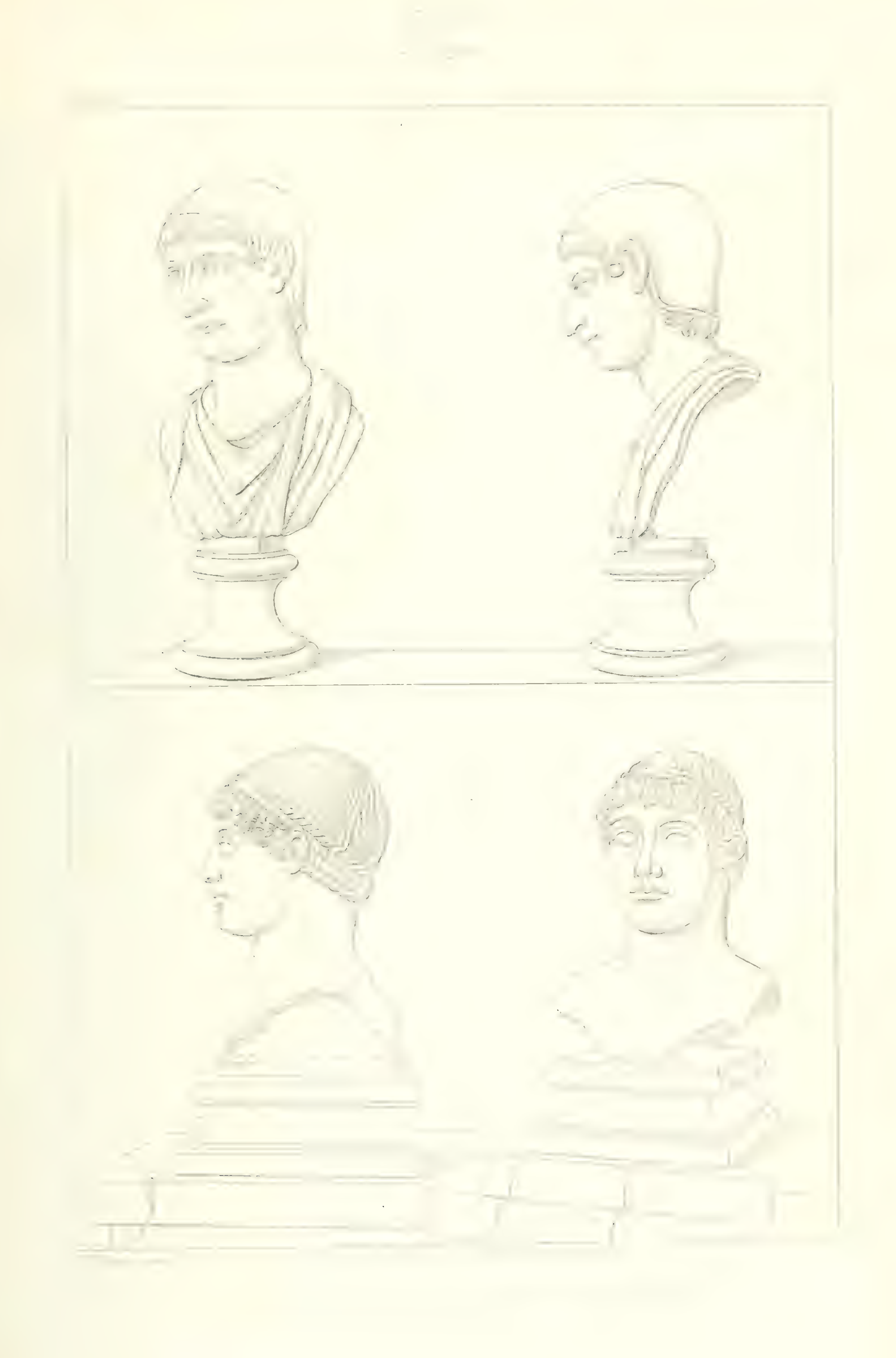
(2) Homer., *Il.*, κ, 257, et ibi, Eustath.

(3) Fabri, n. 51.

(4) *Mus. Etrusc.*, tom. II, p. 363.

(5) Steph., *Thes.*, append., p. 1151; Isidor., XVIII, 14.

(6) Tit. Liv., IX, 40.



des Gaulois glissât plus facilement à leur surface, et que les coups de leurs épées s'y amortissent. Mais telle n'était point généralement la forme du casque des Romains, soit que ceux-ci eussent toujours la figure découverte, comme l'a soutenu Juste Lipse (1), soit qu'ils pussent à volonté abaisser une espèce de visière, ce qu'ont pensé d'autres critiques (2), et ce qui est démontré par les casques trouvés à Pompéi.

Il reste donc probable que le casque uni appartient à un guerrier de l'Italie. Si l'on joint à cela que le buste dont il s'agit a été trouvé dans le même lieu que celui de Sylla (3), on sera conduit à penser qu'il pourrait bien représenter quelque chef de la ligue italique, vaincu par le dictateur romain dans la guerre sociale. Parmi les noms de ces capitaines qui sont arrivés jusqu'à nous (4), on remarque celui de Pontius Telesinus, qui, après avoir vaincu Sylla aux portes de Rome, eut enfin le dessous, et, surpris au moment où il voulait s'échapper par une issue souterraine de la ville où il était assiégé, fut massacré ou se tua de sa propre main. La mort de ce chef parut si importante au général romain, qu'à dater de cette époque seulement il prit le nom de l'heureux Sylla (5).

Le second buste offre quelque chose des traits de la

(1) *De Mil. rom.*, III, 5.

(2) Comment. ad Sil. Ital., XIV, 636; vid. et Montfauc., tom. IV, p. I, et II, 1; Fabrett., *Col. Traj.*... 213.

(3) Voy. pl. 16.

(4) Diodor.; Oros.; Flor.; Vell. Paterc., II, 16; Eutrop., V, 3 et 4.

(5) Vell. Paterc., II, 27.

race nègre, surtout dans la grosseur des lèvres et la rondeur des yeux. La coiffure, tout artificielle, semble révéler des soins extrêmes pris pour dompter une chevelure naturellement rebelle et crépue : or on sait que les Mauritaniens, peu fiers de leur origine, comme tous les peuples bronzés, n'épargnaient rien sous ce rapport afin de la déguiser (1) : une médaille de Juba (2) nous révèle tout l'artifice qui régnait dans la toilette de ce vieux monarque. Ce buste ne pourrait-il donc point être celui d'un prince maure, et peut-être de Juba lui-même? Ce n'est là qu'une simple question; et l'on n'oserait pas soutenir l'affirmative, même comme hypothèse : car une coiffure du même genre était aussi en usage chez les Étrusques (3).

PLANCHE 22.

Nul indice qui puisse aider à reconnaître dans ce bronze un personnage historique ou fabuleux. La beauté des traits, celle des cheveux qui, bien qu'un peu négligés, forment naturellement de gracieux anneaux, porteraient à croire qu'il offre l'image d'un de ces *pueri delicati*, de ces jeunes esclaves dans lesquels la cheve-

(1) Strab., XVII, 828.
(2) Canin., n. 50; Fabri, n. 77.
(3) Cayl., tom. IV, pl. 33, n. 1 et 2, et tom. III, pl. 23, n. 1; *Mus. Etr.*, tom. I, tab. 79 et 80.

BRONZES

Bronzi

lure était un ornement d'un si grand prix (1). En effet, Anacréon a vanté les cheveux de Bathille; Stace, ceux d'Éarinus; Martial, d'Encolpe; Horace, de Néarque, de Gygès et de Ligurinus (2). C'est ainsi que se justifiait le proverbe : Οὐδεὶς κομήτης, ὅστις οὐ ψηνίζεται : et que l'épithète *Comatus*, Chevelu, était devenue synonyme de Débauché (3).

(1) Mart., XII, 71; Pignor., *de Serv.*, p. 58.

(2) Anacr., *Od.*, 20; Stat., *Sylv.*, III, 4; Martial, *Epigr.*, I, 32, et V, 49; Horat., *Carm.*, III, 20, 11; II, 5, 21, et IV, 10; vid. et Petron., 69 et 70.

(3) Martial., XII, 99.

FIN DE LA 2e SÉRIE DES BRONZES.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DE LA DEUXIÈME SÉRIE DES BRONZES, FORMANT LA PREMIÈRE PARTIE DU SEPTIÈME VOLUME DE L'OUVRAGE.

EXPLICATION DES PLANCHES.

BRONZES.

3e Série.

LAMPES.

Les lampes dont se servaient les anciens étaient placées de deux manières différentes : posées, ou suspendues. On les posait soit sur un support très-bas, en forme de trépied, quand ce support lui-même devait figurer au milieu d'une table; soit sur un support élevé, mince et en forme de candélabre, qui partait du sol, pour éclairer tout l'appartement. On les suspendait par des chaînes, tantôt au plafond, tantôt à des meubles de métal à plusieurs branches et de formes variées, qui pour la plupart paraissent destinés à être placés sur une table. Le terme *lychnuchus*, λυχνοῦχος, porte-lampe, comprenait en général toute espèce d'ustensile de l'un ou de l'autre de ces trois

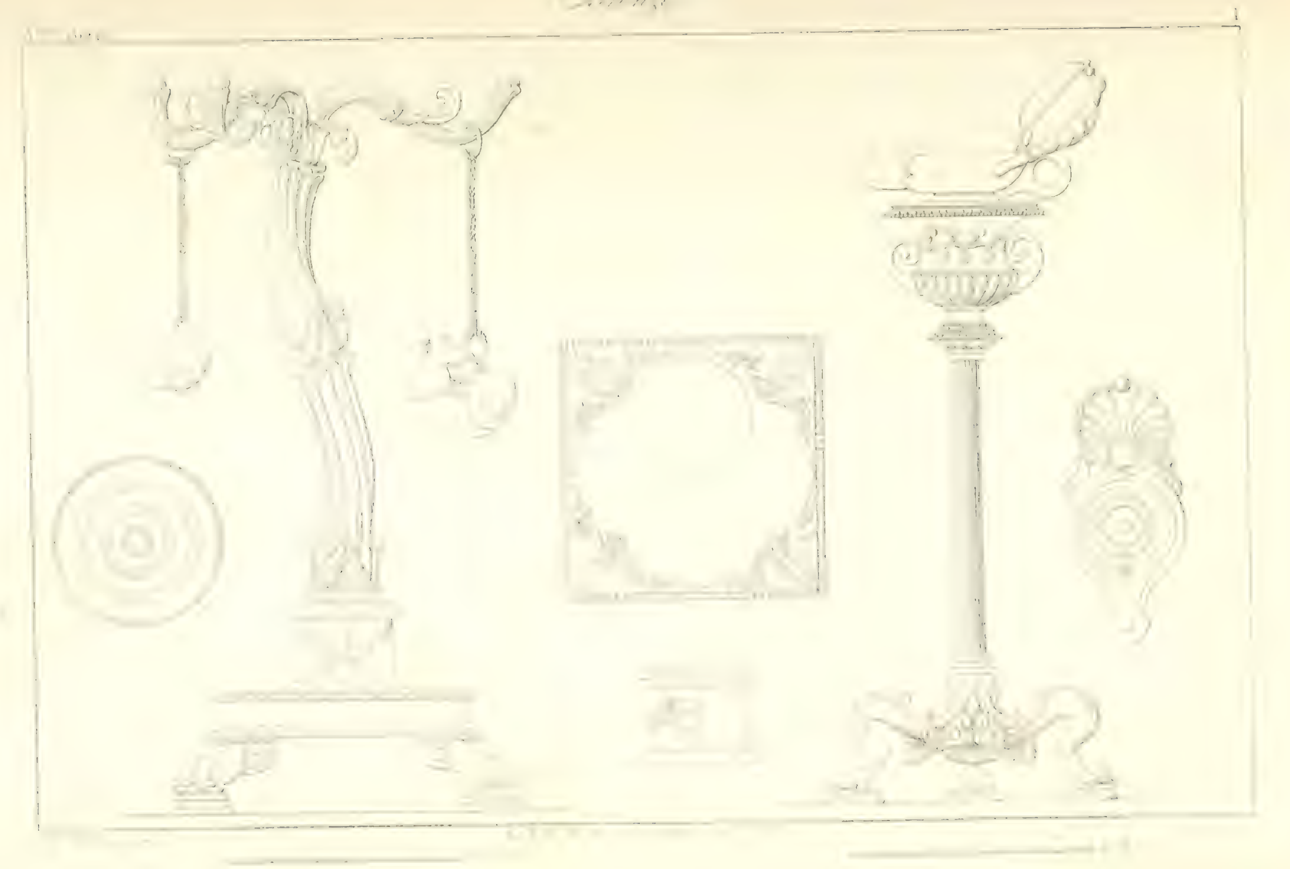
genres. Afin d'être plus clair, nous appellerons trépied le petit *lychnuchus* placé sur les tables ; candélabre, celui qui est élevé ; lampadaire, celui qui porte des lampes suspendues; et nous décrirons le tout en suivant à peu près cet ordre : les lampadaires, les candélabres, les trépieds et les lampes elles-mêmes.

PLANCHE 1.

La première figure représente un petit meuble qui, ayant la forme d'un candélabre, peut cependant être classé, à cause de son peu d'élévation, parmi les supports destinés à figurer sur les tables : il se rapproche donc à la fois des trépieds et des lampadaires. Il est d'un travail assez remarquable, et se compose d'une colonne cannelée, reposant sur une base triangulaire d'un dessin élégant et gracieux, formée de trois pieds de lion liés entre eux par des feuillages et par des palmettes à jour. Le chapiteau, tracé par le seul caprice de l'artiste, supporte un vase rond à deux anses, orné d'une guirlande de lierre : ce vase est recouvert d'un disque, dont le plan est à côté de la figure principale; et il soutient une lampe dont le plan se trouve de l'autre côté.

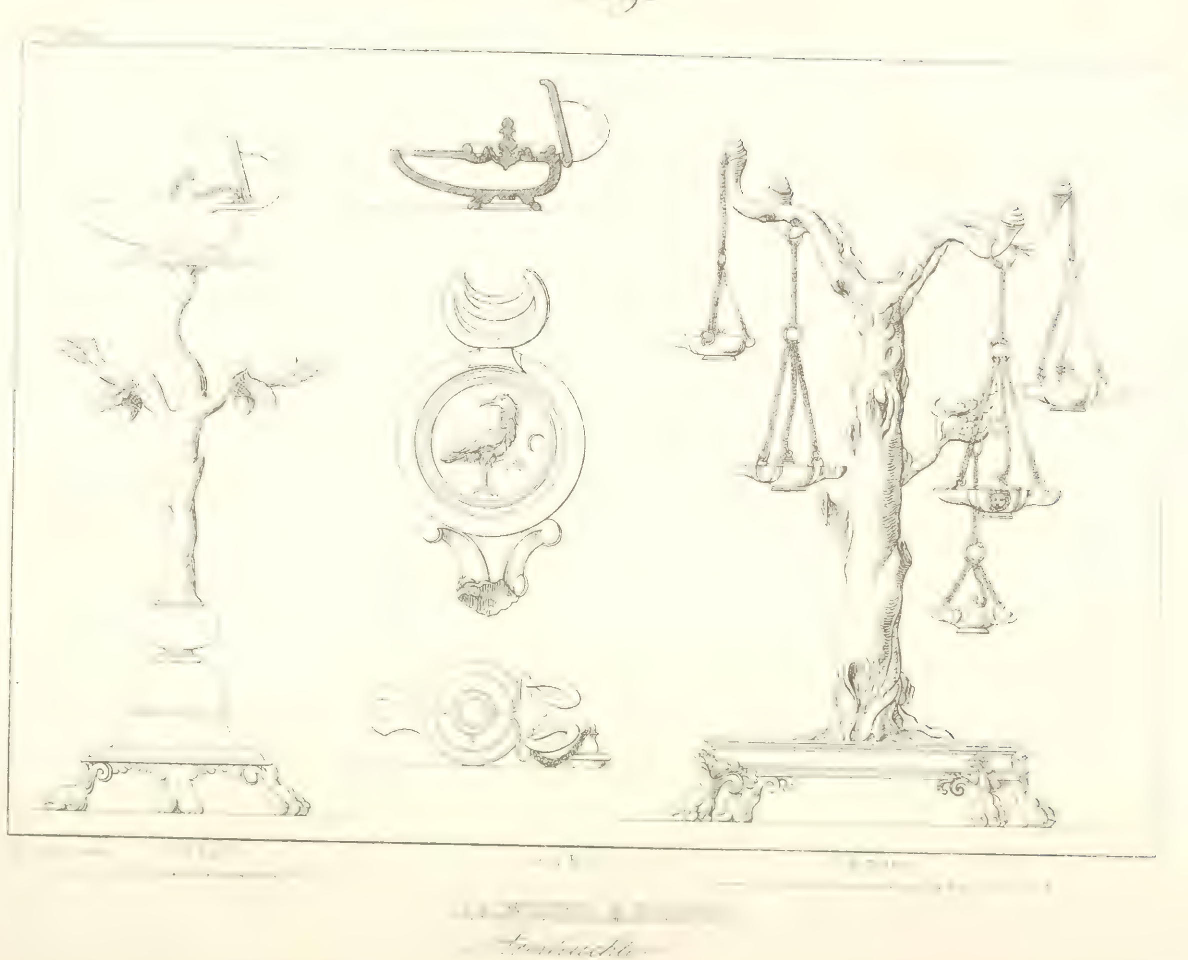
Rien de plus capricieux et de plus bizarre que le lampadaire de bronze, formé d'une colonne tortueuse et cannelée, ou plutôt d'une espèce de tige noueuse, feuillue et rameuse. Son piédestal cylindrique pose non pas au

BRONZE.



BRONZES.

Bronze



milieu, mais sur un des côtés d'une plinthe carrée portée par les quatre pieds de lion. De la sommité de la tige partent trois rameaux fantastiques pareils au tronc, et de deux de ces rameaux pendent deux charmantes petites lampes en forme de limaçon, dans l'une desquelles l'animal est représenté sortant de sa coquille. Le piédestal est orné d'un feston et de deux têtes de victimes : ces ornements, comme ceux de la surface carrée de la base, dont on voit le plan à côté du lampadaire, sont formés d'une damasquinure d'argent.

PLANCHE 2.

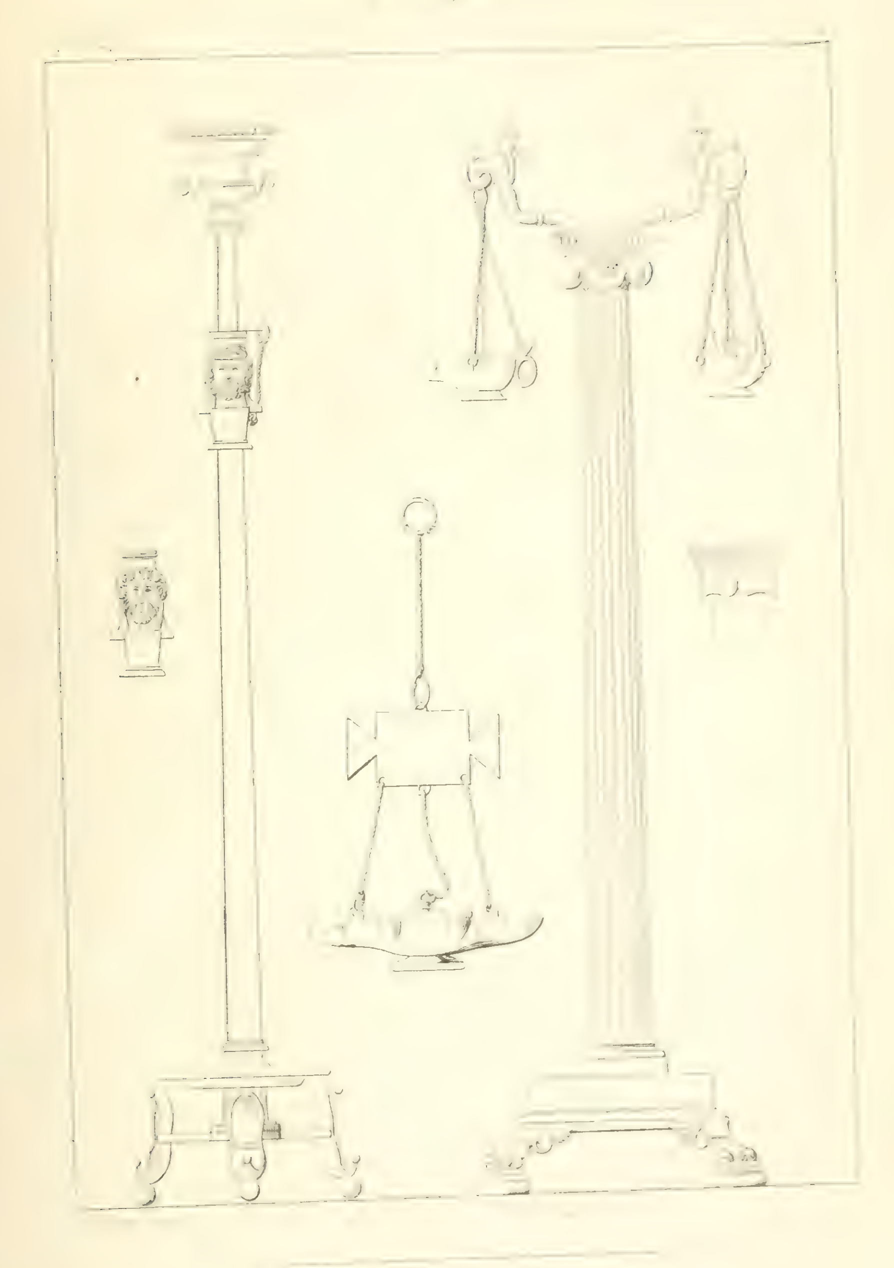
Une plinthe rectangulaire, sur quatre pieds de lion, porte un chêne dont on voit non-seulement le tronc, mais les racines mêmes à leur naissance. Il se ramifie en cinq branches d'où pendent autant de lampes, toutes fort simples, sauf une seule, qui est ornée de deux masques de lion.

L'autre figure de cette planche représente un meuble qu'on peut ranger parmi les trépieds, mais qui a cela de commun avec la plupart des lampadaires qu'il est en forme d'arbre. Sur une plinthe travaillée au tour et supportée par trois pieds de lion se dresse une branche d'yeuse, dont deux rameaux portent deux glands et quelques feuilles : au sommet est un plateau sur lequel pose une lampe, dont on voit à côté le plan et la coupe longitudinale.

PLANCHE 3.

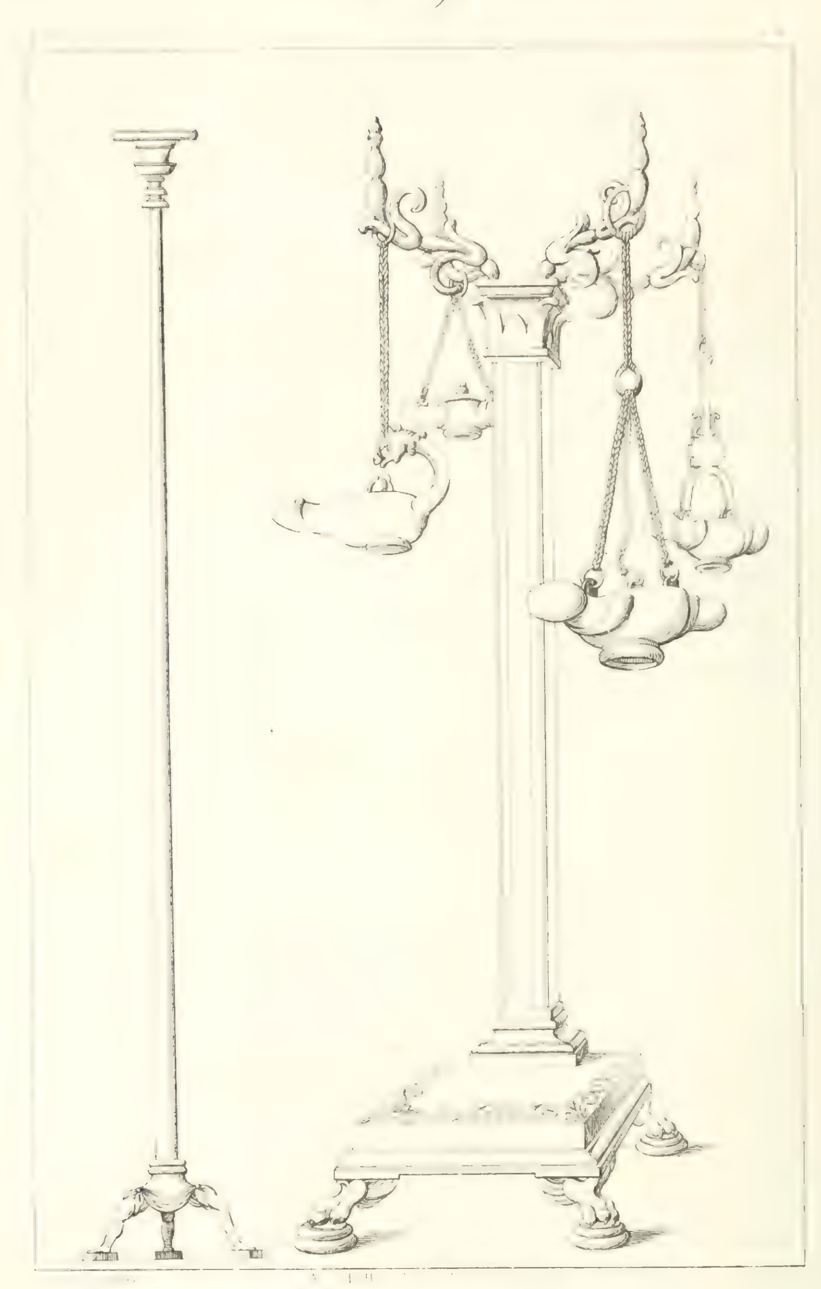
Une colonne de bronze cannelée pose sur une plinthe quadrangulaire, dont les quatre pieds de lion ont chacun leur petit socle. Elle a sa base régulière, et se termine par une sorte de chapiteau ionique orné d'un petit masque sous lequel les listels des volutes passent en se courbant : arrangement capricieux, comme s'en permet du reste l'architecture de décoration et surtout l'art du modeleur. De la partie supérieure du tailloir s'avancent en dehors quatre crochets en arabesques destinés à soutenir un pareil nombre de lampes. On ne voit cependant que deux de celles-ci, l'une de profil dans toute sa longueur, et l'autre de face avec sa poignée en croissant, comme on le distingue encore mieux dans le petit plan dessiné sur le côté. Telle est la disposition du lampadaire.

L'autre figure représente un candélabre, également de bronze, qui est remarquable sous plusieurs rapports. La base d'abord se compose de trois traverses horizontales, dont chacune porte une fiche à peu près perpendiculaire, terminée par une petite boule à sa partie inférieure. Ce pied est couvert d'un disque traversé par la tige du candélabre, et pouvant se séparer de celle-ci aussi bien que les trois pieds : car ceux-ci sont attachés par un moyen qui sera plus clairement expliqué à la planche 25. Sur ce disque s'élève un pilastre dont le chapiteau offre,



BRONZES

Bronzes



d'un côté, une tête barbue ceinte d'un diadème de perles tombant sur les épaules, ce qui indique un Jupiter; et de l'autre côté, une seconde tête couronnée de lierre, qui doit être celle de Jupiter Ammon. Le fût du pilastre est creux et renferme une tige plus mince, également carrée, portant un vase à deux anses couvert de son disque. Cette seconde tige se meut dans la première, de sorte que le vase peut descendre jusque sur le chapiteau, ou être élevé à volonté à deux ou trois hauteurs différentes, de 3 à 5 pieds environ : il est maintenu dans ces différentes positions par le moyen de la fiche de bronze, attachée à une chaînette, que l'on met dans un des trous dont est percée la tige mobile. A l'égard de la petite lampe, placée entre le lampadaire et le candélabre, on en trouvera l'explication à l'article de la planche 39, qui en offre une toute pareille.

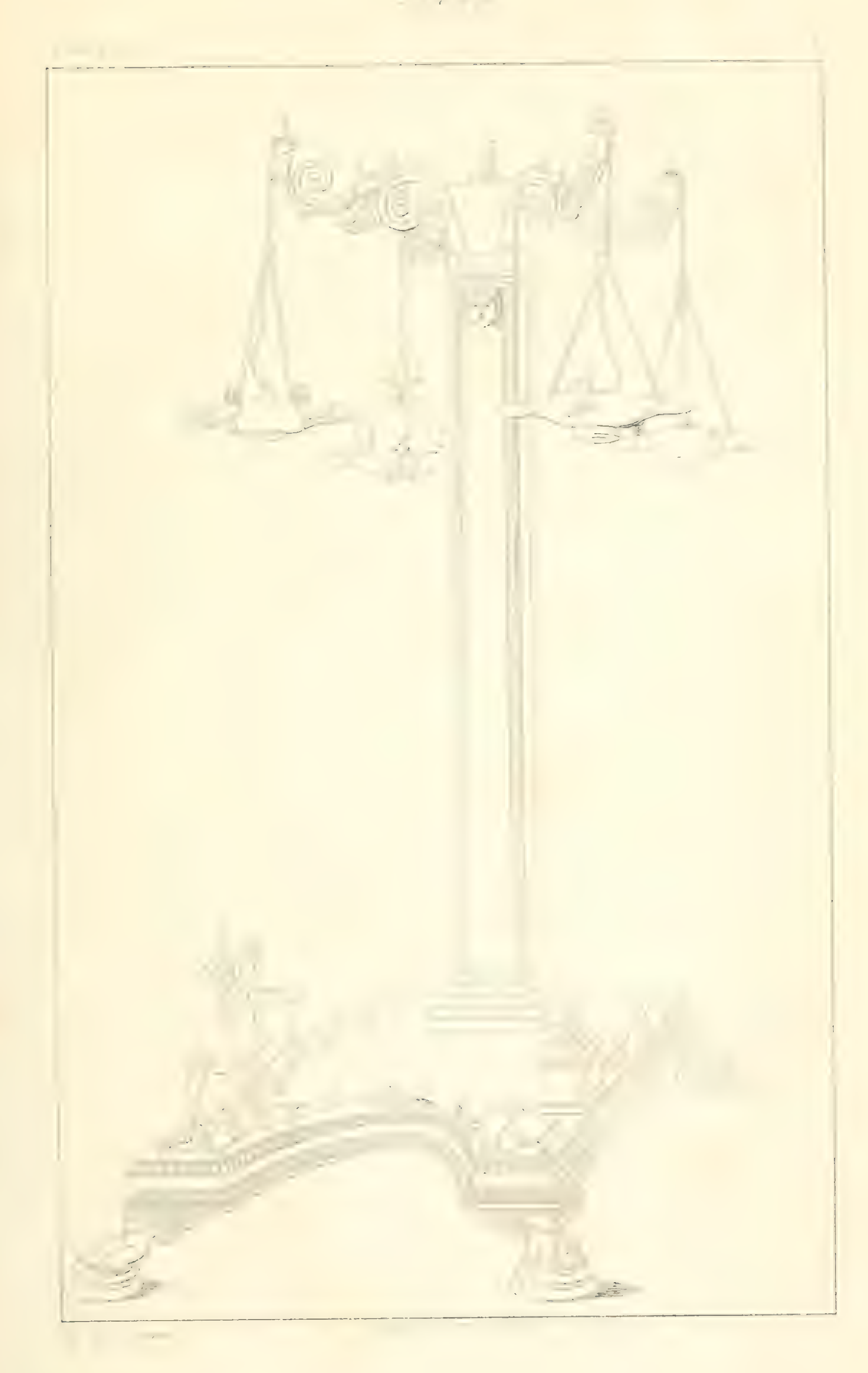
PLANCHE 4.

Encore un lampadaire en forme de pilastre, qui est posé non pas au milieu de sa plinthe à pieds de lion, ornée d'arabesques damasquinées, mais sur l'un des côtés du quadrilatère que forme cette plinthe. Cette disposition se retrouve dans tous les lampadaires, sauf celui de la planche précédente. Et ce n'était point au hasard que les anciens l'avaient adoptée, mais afin de laisser une place libre pour arranger les lampes avant de les suspendre, et pour

poser le vase qui contenait l'huile avec laquelle on les alimentait : opération qui devait se renouveler assez fréquemment, vu la petitesse de ces lampes. Ici, elles sont au nombre de quatre, suspendues à un pareil nombre de branches assez compliquées et embellies d'ornements, qui sortent des quatre coins d'un chapiteau fort bizarre. Une de ces lampes, au moins, est remarquable par la plaque de bronze capricieusement découpée à l'aide de laquelle cette lampe est suspendue.

PLANCHE 5.

C'est sans contredit à un adorateur de Bacchus qu'appartenait ce lampadaire de bronze trouvé à Pompéi, en 1812 : cela résulte du petit Bacchus qui se voit sur la base de ce meuble, et de plusieurs emblèmes que nous aurons lieu de remarquer dans le cours de notre description. Sur une plinthe rectangulaire, qui a par devant une échancrure arrondie, et qui est soutenue par quatre pieds de lion posant eux-mêmes sur de petits socles ronds, s'élève un pilastre terminé par un chapiteau de fantaisie. Au-dessous du chapiteau et à la face antérieure du pilastre, on voit le masque d'une belle Bacchante entourée de sa longue chevelure ; à la face opposée est un bucrane, une tête de victime. Des coins de l'abaque partent quatre crochets ou enroulements, qui, décrivant des courbes gracieuses, soutiennent qua-



tre lampes à deux mèches, appelées dilychnes (δίλυχνοι) ou bilychnes (*bilychni*). Ces lampes, toutes de la même grandeur, sinon de la même figure, sont antiques, bien qu'elles n'aient point été trouvées avec le lampadaire. Une seule est tout unie; les trois autres empruntent leurs ornements au règne animal : celle qui est opposée à la première, suivant la diagonale du chapiteau, outre une coquille à chaque extrémité, a deux aigles portant le foudre; la troisième est ornée de deux taureaux sortant à mi-corps de chaque côté : enfin la quatrième porte de même deux têtes d'éléphant. Cette dernière, au lieu de chaînettes, est soutenue par deux dauphins, dont les queues réunies supportent une boule et un petit anneau. Le pilastre n'est point au milieu de la plinthe, comme nous l'avons déjà observé en déduisant les motifs de cette particularité (1), motifs auxquels il faut en ajouter un dernier que suggère le bronze actuellement décrit : c'est que l'on plaçait quelquefois sur l'espace libre de la plinthe de petites idoles, des autels, ou d'autres objets de même nature. Ici, nous voyons, sur la droite, un autel chargé de bois déjà en partie enflammé, et à gauche, un enfant qui doit être ou Bacchus lui-même, ou un Génie bachique. Entièrement nu, avec la chevelure bouclée et une couronne de lierre, il est monté sur un tigre, dont la queue, aujourd'hui brisée, était relevée sur le dos de l'animal, comme on le voit par les tronçons qui

(1) Planche 3 de ce volume.

subsistent; de la main gauche, il tenait la bride, qui a disparu; et de la droite, il lève une corne, un rhyton à l'aide duquel il se dispose à boire. L'*area,* la surface de la plinthe est bordée d'une damasquinure ou d'une nielle représentant une vigne dont les feuilles sont d'argent, le tronc et les grappes de cuivre rouge.

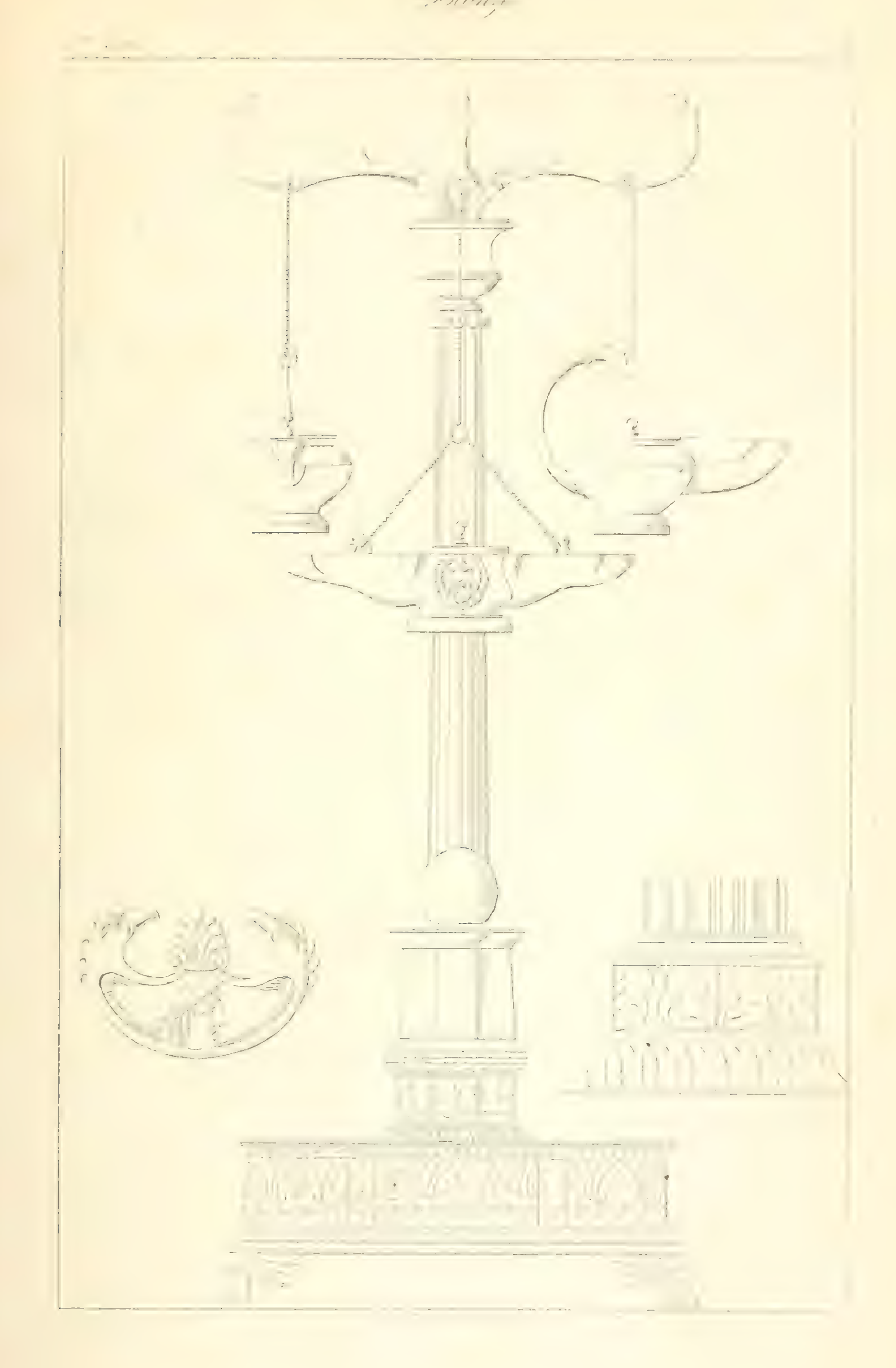
Toutes les parties de ce lampadaire sont travaillées avec une exquise délicatesse. C'est un des plus beaux bronzes de la collection.

PLANCHE 6.

La composition de ce lampadaire révèle un artiste ingénieux. Sur le devant d'une plinthe quadrangulaire, argentée et chargée d'ornements gracieux, il a placé un autel isolé et surmonté d'un globe : derrière, à quelque distance, il a élevé une colonne cannelée dont la base est détaillée sur le côté de la figure principale, et qui se termine par un vase d'où sortent trois branches supportant un pareil nombre de lampes. Cet arrangement se rapporte sans doute à l'usage antique de placer les autels au pied d'un arbre ou d'une colonne, ce qui formait un accouplement des plus harmonieux. Il faut maintenant déterminer la divinité à qui cet autel était particulièrement consacré, et nous n'hésitons point à l'appeler l'autel de la Victoire. Le globe, représentant l'univers, était chez les anciens le symbole de la domi-

BRONZES.

Bronze



nation en général; et l'empire romain étant pris, par exagération, pour le monde entier, on se servit du globe dès le temps d'Auguste (1) pour désigner cet empire universel. Nous savons même que la statue de Pompée, au pied de laquelle fut immolé César, tenait en main le globe, figure de l'univers. On en donnait deux à Jupiter, l'un pour le ciel, l'autre pour la terre; mais les empereurs se contentaient de ce dernier : et sur les médailles on le voit dans la main de Didius Julien, de Caracalla, d'Élagabale et de Constantin, avec cette épigraphe, *Rector orbis*, Maître du monde. Or, l'empire s'acquiert par la Victoire, qui chez les anciens était sœur de la Force ou de la Puissance; c'est pourquoi le globe passa au nombre des attributs de la première déesse, et devint même à lui seul un symbole qui la représentait. Nous le trouvons avec cette signification sur un grand nombre de monuments et surtout de médailles : parmi celles-ci, une des plus remarquables est celle (2) qui porte la tête d'Adrien couronnée de laurier, avec cette épigraphe : ΑΥΤΟΚΡΑΤ. ΑΔΡΙΑΝΟΣ, « Adrien empereur » ; et sur le revers, un autel portant un globe, avec la légende : K. K., Κοινὸν Κρητῶν, « La communauté des Crétois ». Il n'est point inutile de rappeler aussi un bas-relief du musée Pio-Clémentin, représentant le triomphe de Bacchus, dans lequel on voit, au milieu d'un groupe de tigres, emblèmes de la conquète de l'Inde, un autel qui brûle devant un piédestal portant un globe.

(1) Isidorus. (2) Eckel.

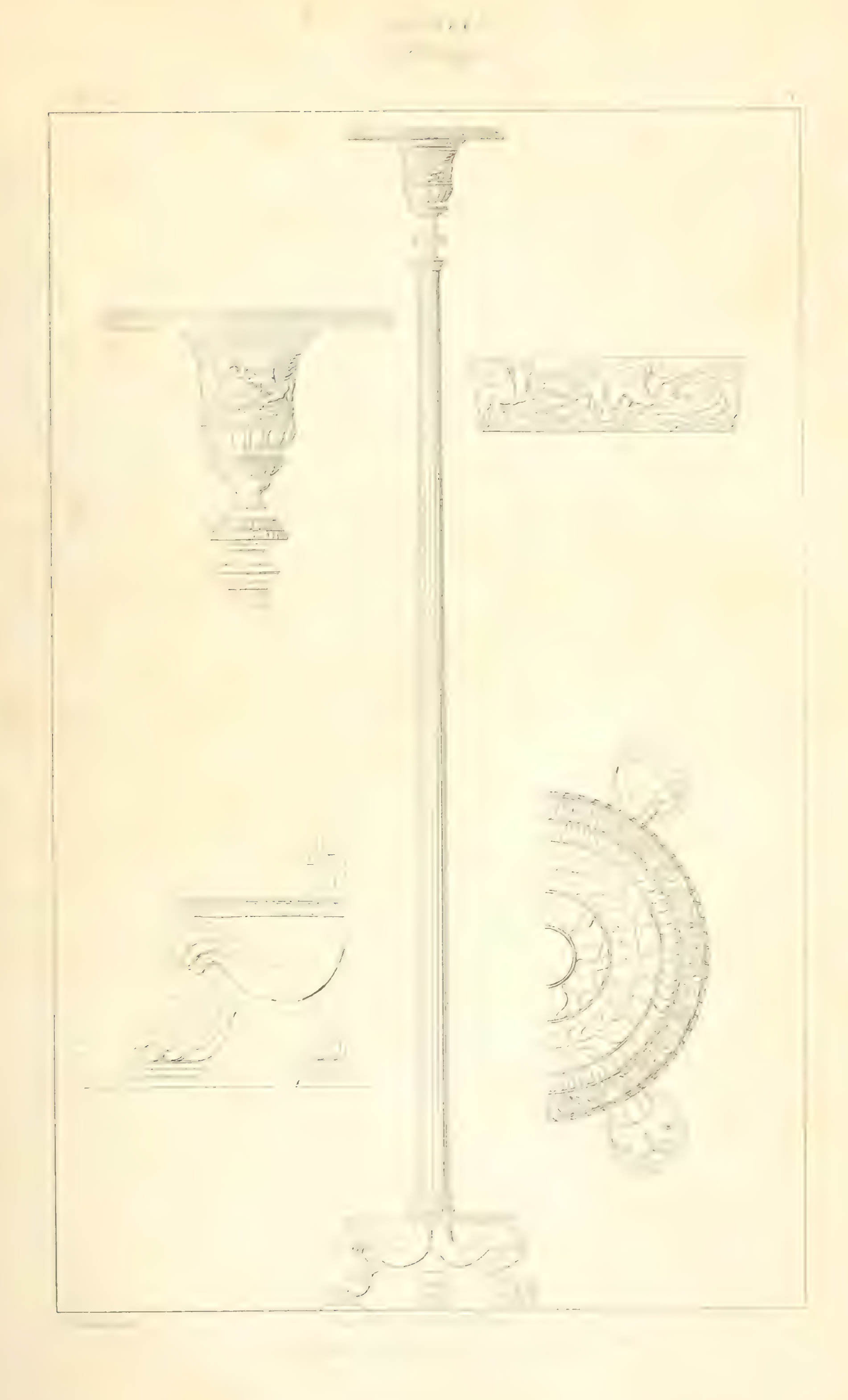
C'est donc bien là l'autel de la Victoire; et si un célèbre archéologue (1) eût fait attention à la grosseur de cette boule et aux objets dont elle est entourée, il n'aurait pu la prendre, comme il l'a fait, pour un monceau de fruits mal modelés.

On voit dans ce bronze un nouvel exemple de l'esprit de l'art grec, esprit qui unissait toujours la sobriété à l'élégance, et la sagesse à la nouveauté. A la première vue, cette composition peut sembler étrange et fantasque; mais en la considérant de plus près, et d'après nos indications, on apercevra que les anciens, dans l'invention des ornements en apparence les plus capricieux, partaient toujours de l'imitation d'une réalité : ils suivaient constamment cette même marche logique qui avait déduit de la construction d'une simple cabane toutes les décorations de l'architecture.

PLANCHES 7 à 24, 26, 28, 29, 30, 31 et 32 (2).

Toutes ces planches représentent des candélabres, qui ne diffèrent entre eux que par les détails; nous avons jugé à propos de réunir dans un seul article ce que nous avons à en dire, et d'indiquer seulement auxquels de ces objets d'art s'appliquent celles de nos observations qui ne sont pas tout à fait générales.

(1) Visconti.
(2) Voy., après cet article, la description de la planche 25 et celle de la planche 27.



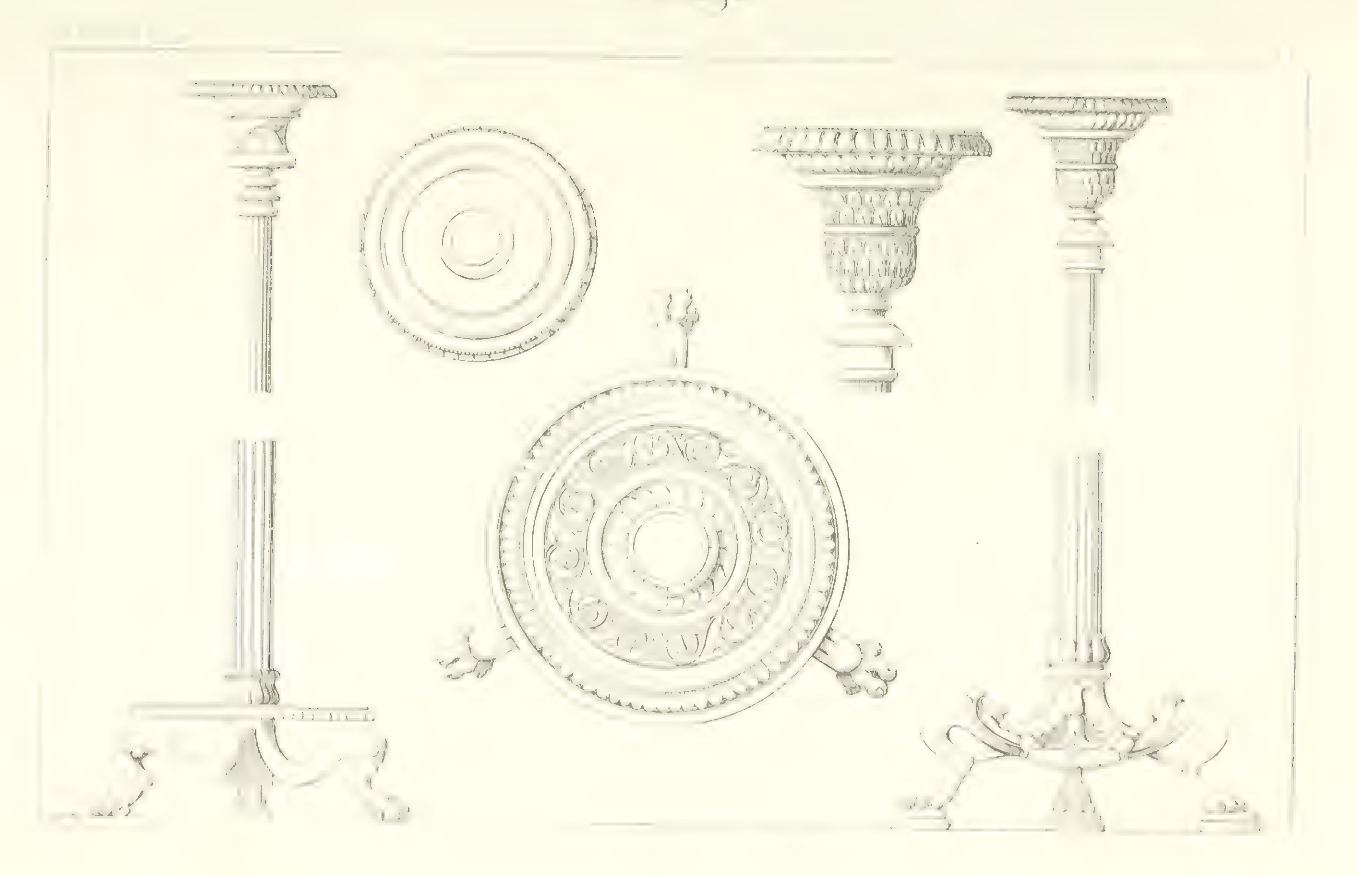
BRONZES

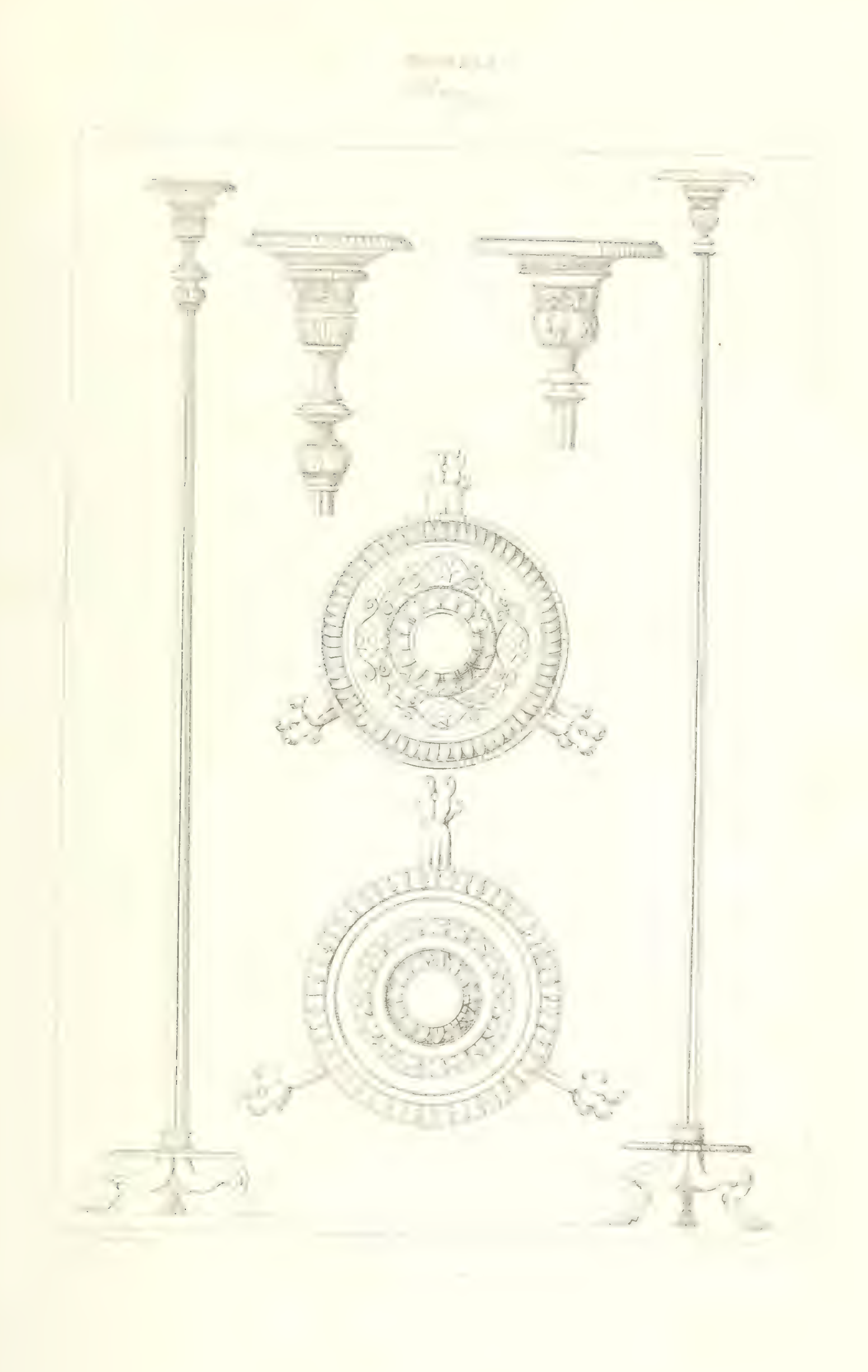
BRONZES.

Bronzi

BRONZES

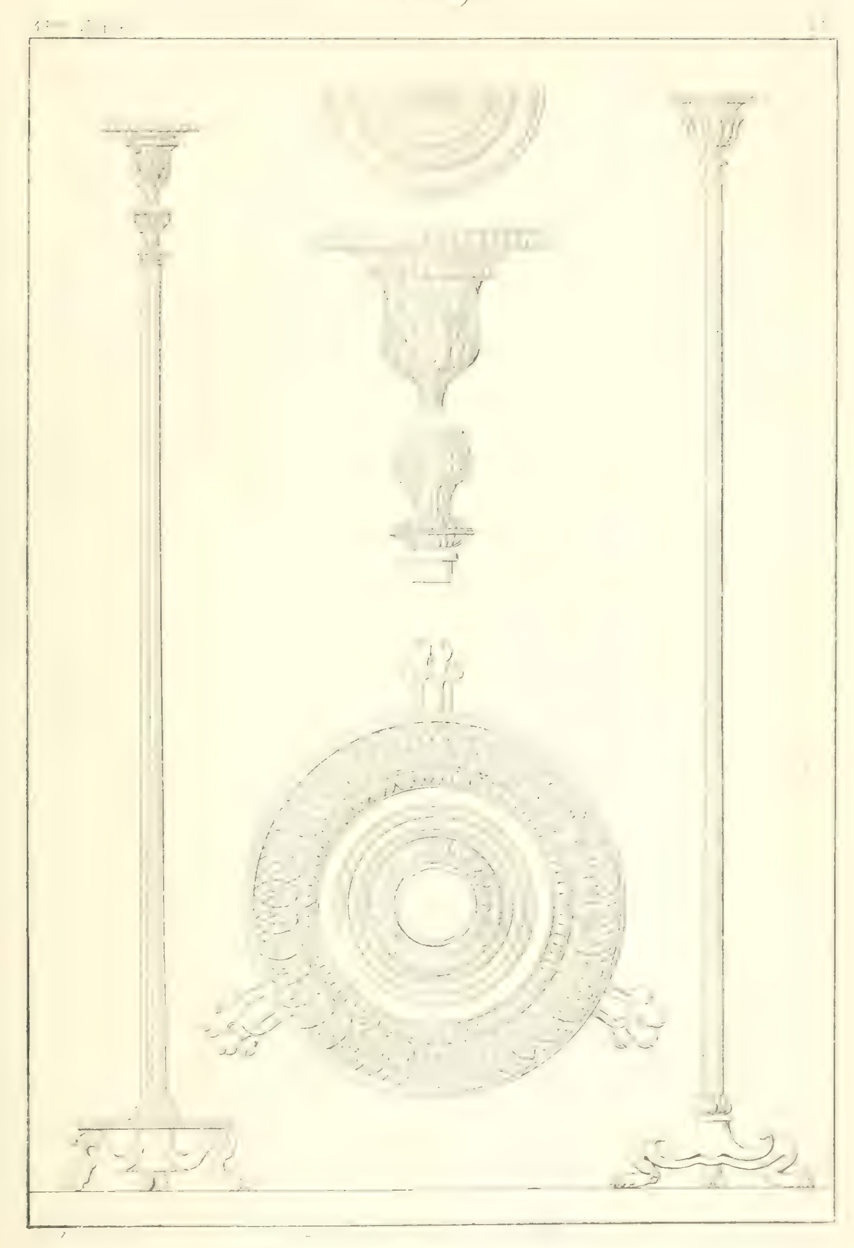
Bronzi

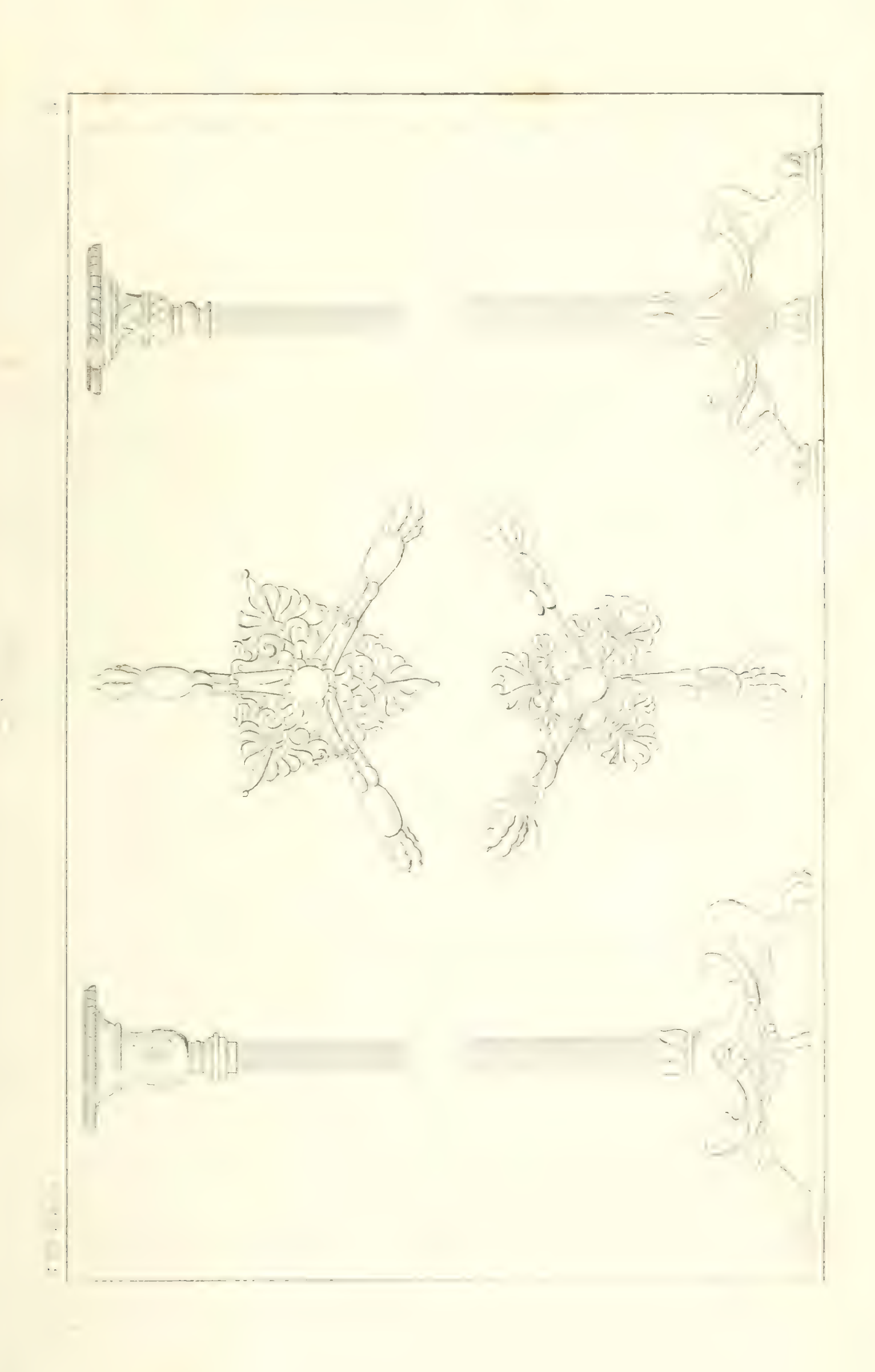


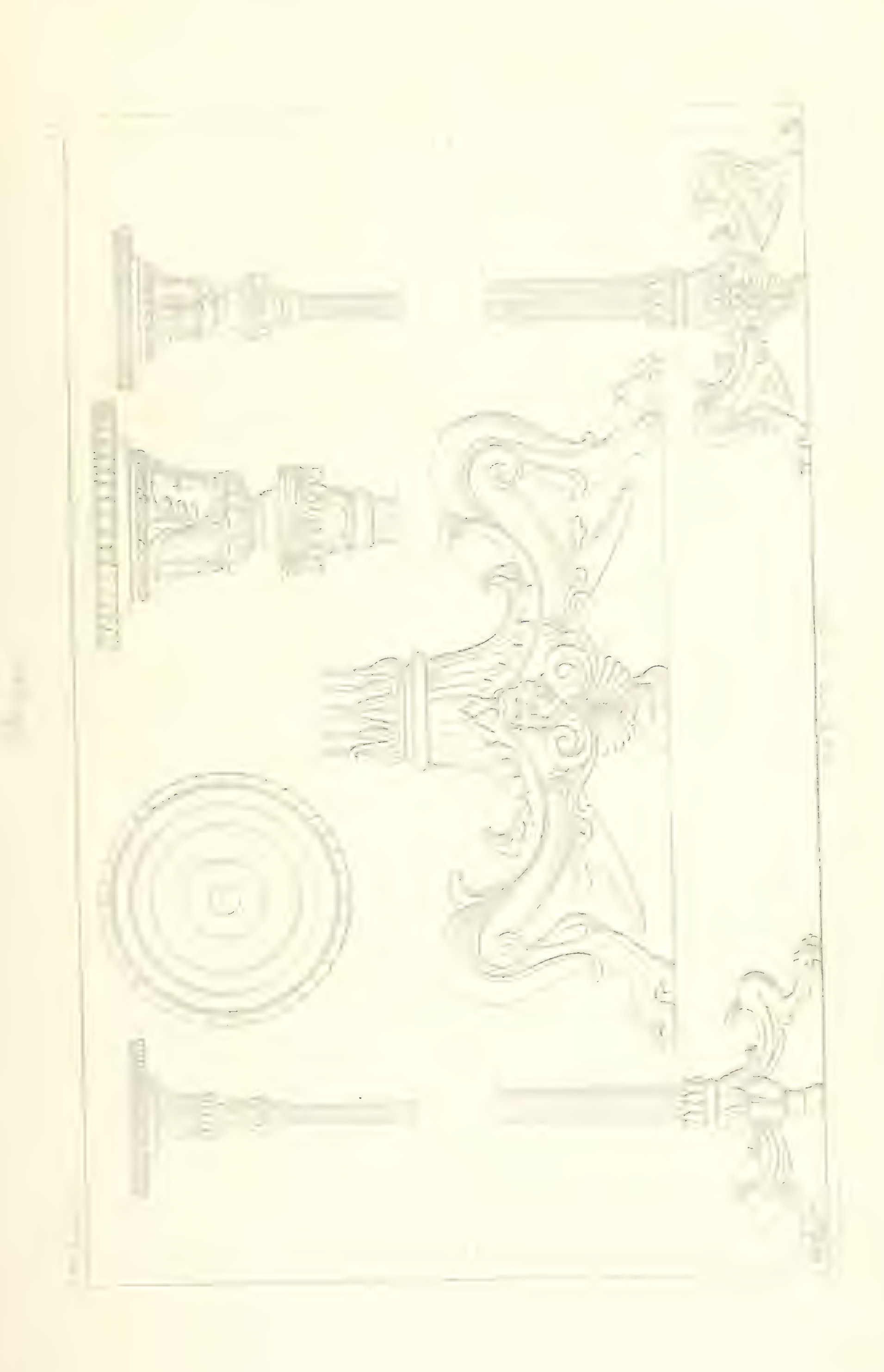


BRONZES

Bronzi

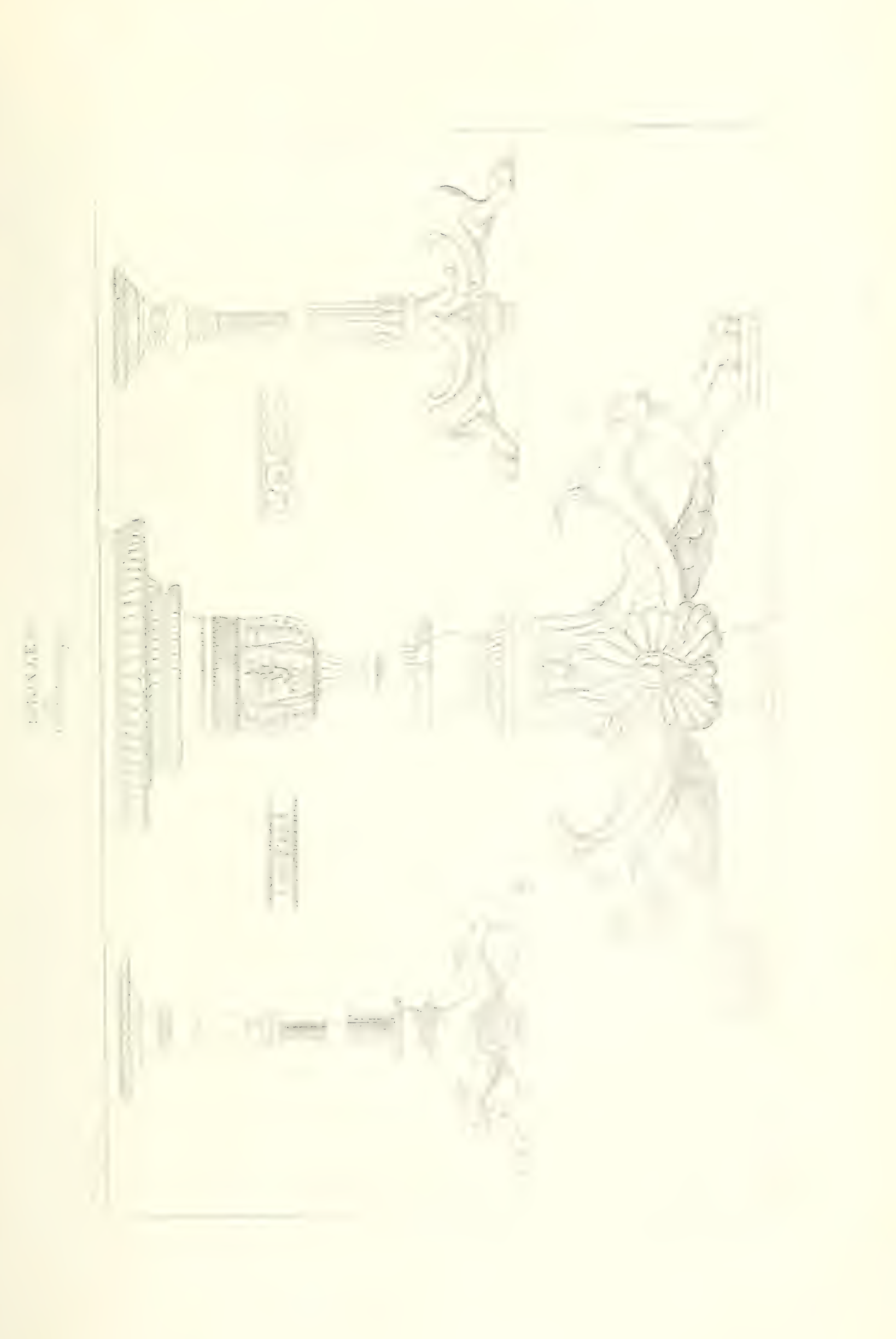






BRONZES

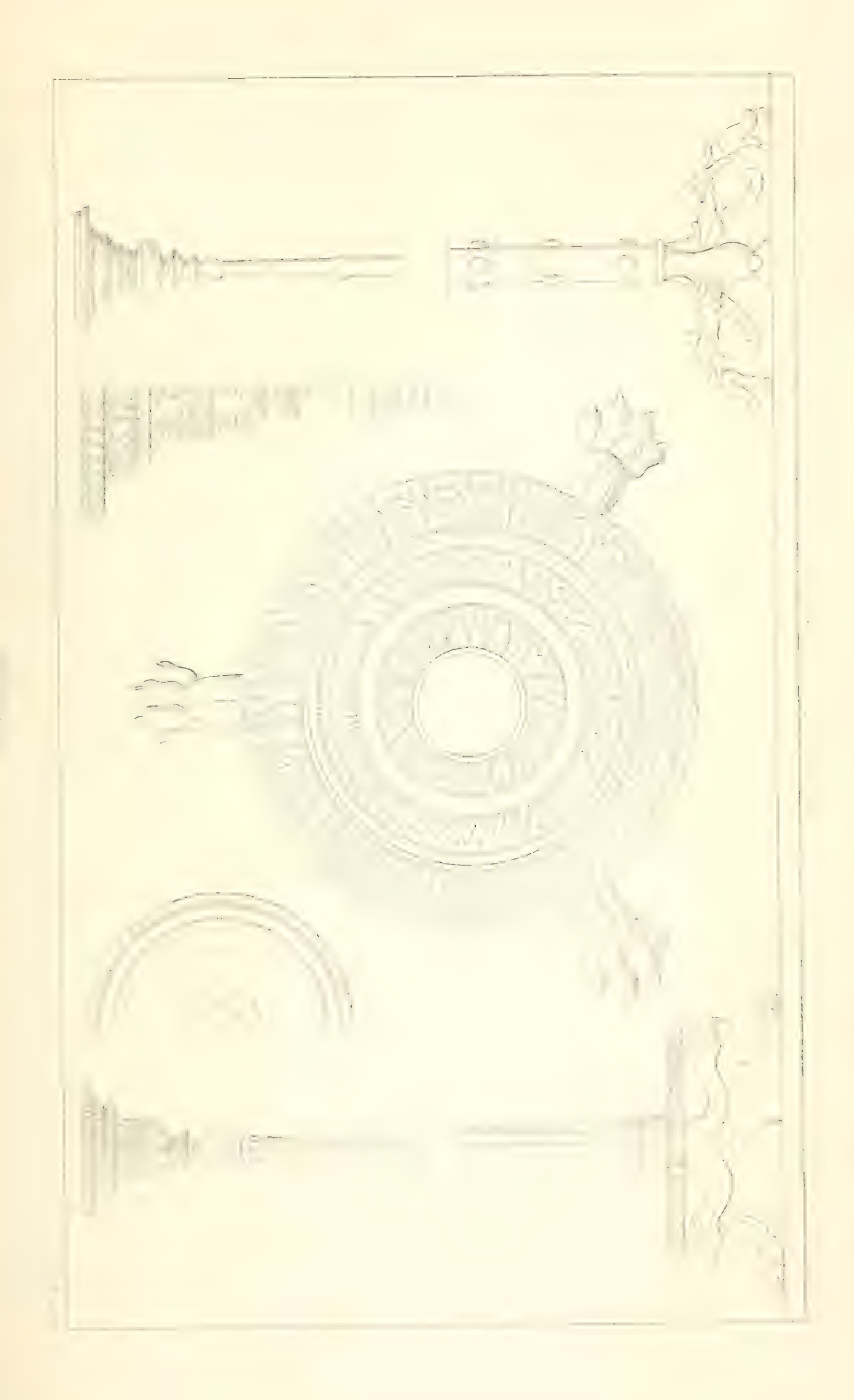
Bronze

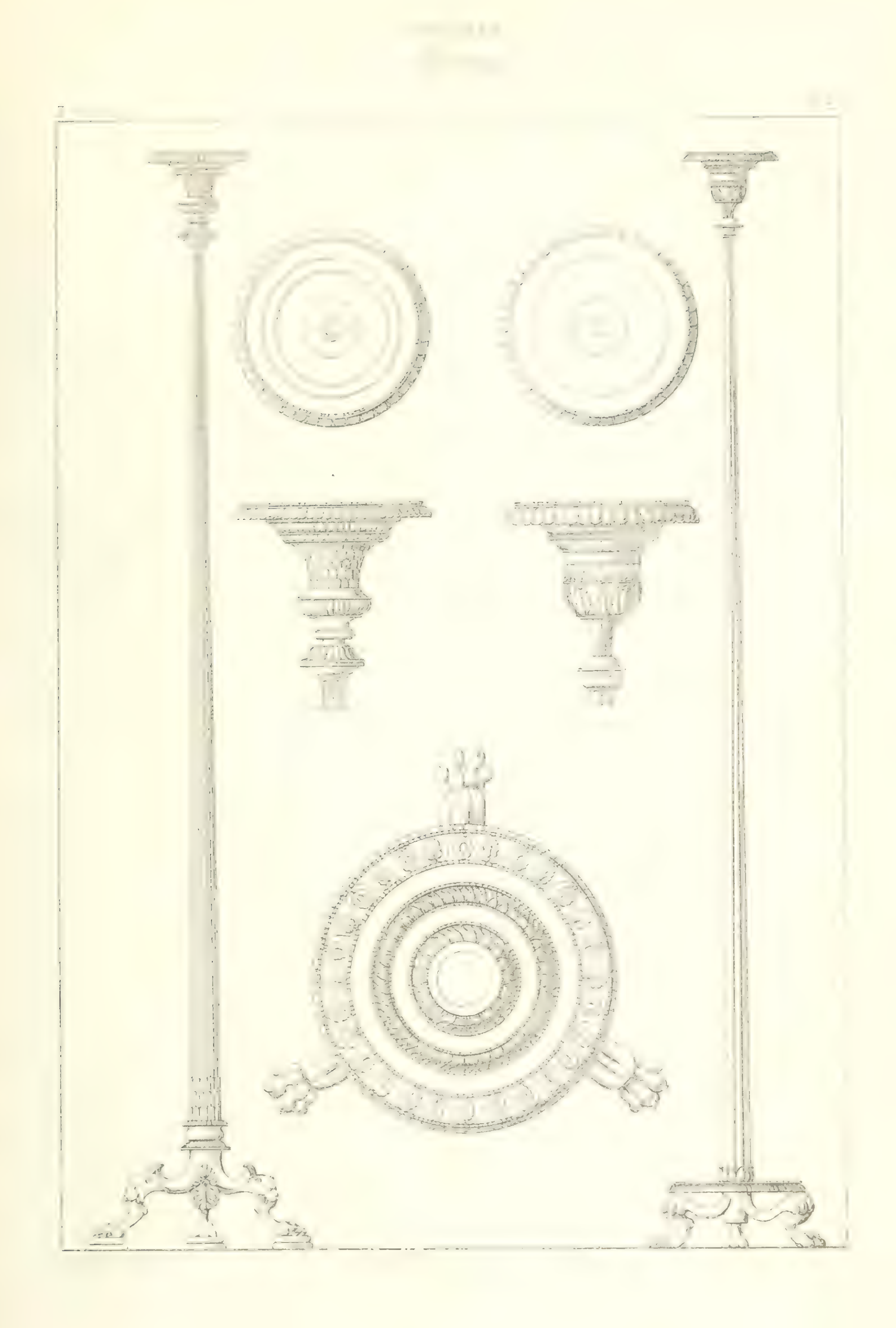


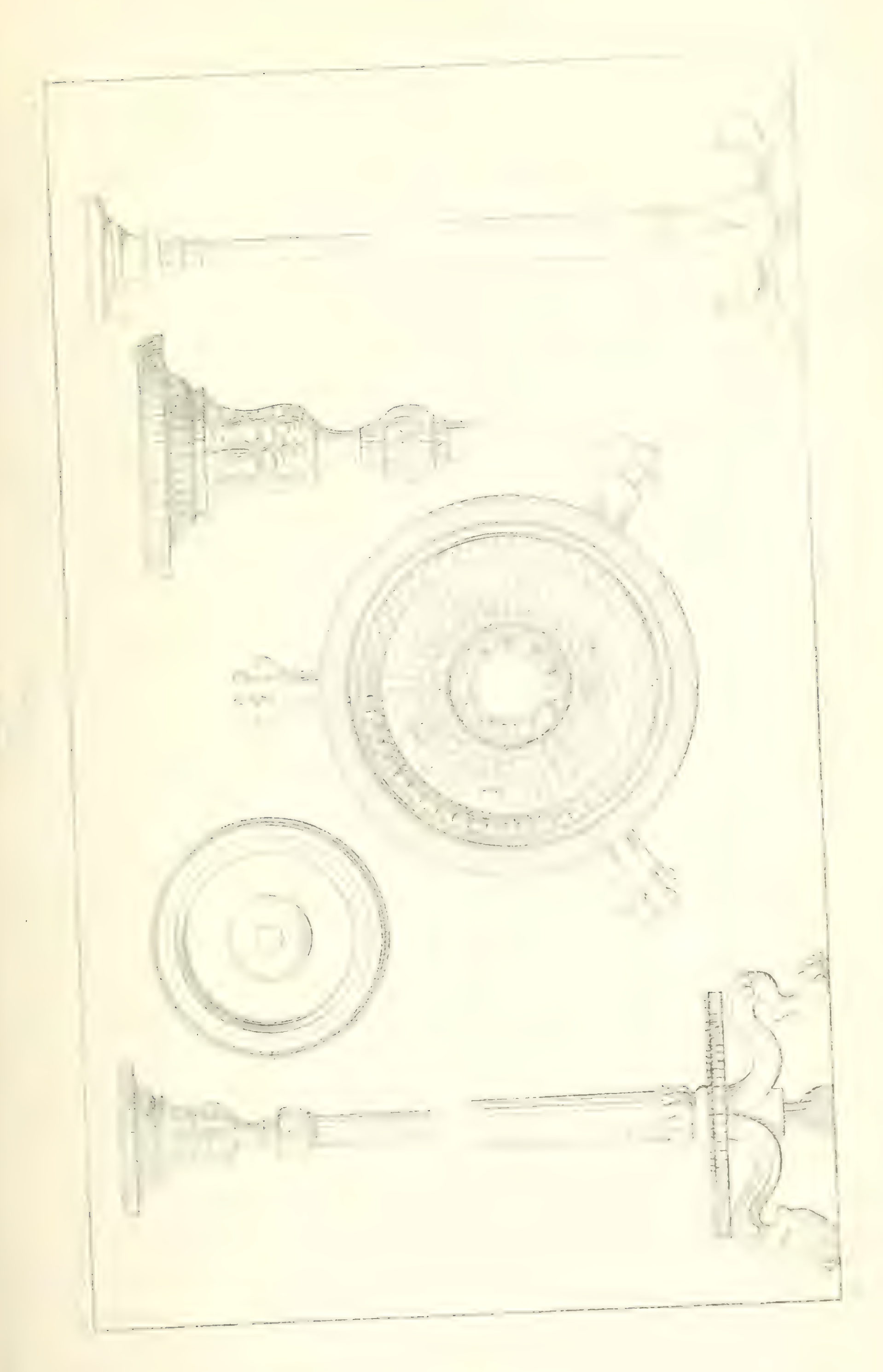
BRONZES



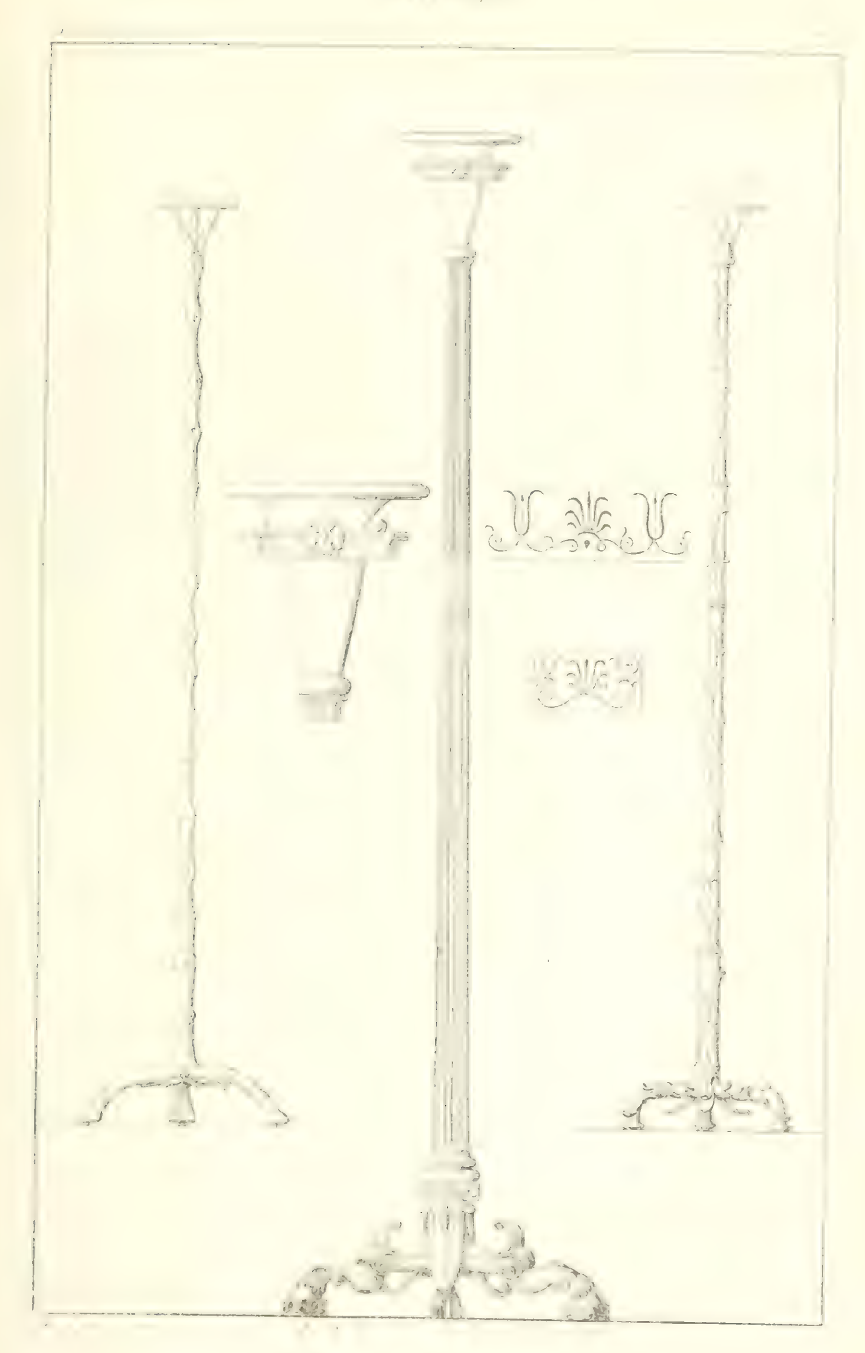












BRONZES

Le candélabre dans son origine n'est évidemment pas autre chose que la tige d'une plante, et surtout d'un roseau, que l'on fichait en terre, et à la sommité de laquelle on mettait un plateau pour y poser une lampe. Tels devaient être, selon nous, les candélabres de bois mentionnés par Pétrone et par Nonnus, et dont se servaient sans doute les habitants de la campagne; car ils sont comptés par Caton au nombre des ustensiles nécessaires dans une métairie. C'est à l'imitation de ces meubles simples et rustiques que furent faits ensuite les candélabres de métal (1), dans lesquels le plateau ou le disque prit souvent la forme d'un vase (2). Quelquefois cependant cette sommité se modifia d'une manière plus bizarre, selon le caprice des artistes, et devint un buste, une fleur, etc. (3). La base que l'on donna bientôt à ce petit meuble fut formée le plus ordinairement de pieds d'animaux, et spécialement de griffes de lion. Le candélabre lui-même affecta souvent la forme d'une colonne svelte et allongée, avec cannelures, la base et le chapiteau, régulier ou fantastique.

Nous venons d'énumérer toutes les parties dont se compose un candélabre complet; mais le luxe ne se contente pas encore de cette simplicité, et vient la cacher sous mille ornements divers. Ayant donné, comme nous l'avons dit, la forme de vase au plateau qui supporte la

(1) Pl. 30.
(2) Pl. 20 et 28.
(3) Pl. 16 et 26.

lampe, il ajoute à cette partie tous les embellissements dont les vases en général sont susceptibles : il la charge d'un bas-relief (1), ou d'un petit travail encore moins saillant (2), genre de guillochage qui couvre également toutes les parties de la coupe et le disque qui la couvre, et même la cymaise du fût. Pour ajouter à l'élégance de ces différents membres du candélabre, on y introduit encore un autre genre d'agréments. Ce sont des feuillages rameux, et quelquefois des arabesques de différentes couleurs, ce qui résulte de l'emploi accessoire de métaux dont la teinte contraste avec celle du fond. Et cette incrustation, appelée par nous *damasquinure* et par les Italiens *tauntà,* se complique encore grâce à l'emploi d'un procédé de gravure pareil à celui que nous nommons *nielle* (3).

La partie supérieure des candélabres ayant été décorée avec cette profusion, le reste ne pouvait demeurer nu. Le pied fut d'abord orné de trois groupes de feuillages (4); bientôt d'autres feuilles vinrent lier deux à deux les trois griffes de lion (5) : on plaça aussi dans cet intervalle des rosettes, des palmettes (6), et l'on mit sur les trois pieds des masques de divers animaux (7). On remplaça même les pieds d'animaux par trois jambes d'homme, ce qui est d'un effet peu agréable et presque monstrueux (8). Toutefois, en conservant au pied du candélabre cette forme pri-

(1) Pl. 7.
(2) Pl. 23.
(3) Pl. 18.
(4) Pl. 23.
(5) Pl. 26.
(6) Pl. 16, 17 et 23.
(7) Pl. 17 et 22.
(8) Pl. 24.

mitive, on ne pouvait y trouver place que pour des ornements très-restreints; car c'était un parti trop mesquin que de couvrir d'arabesques damasquinées les socles sur lesquels posent les griffes de lion, ou la plinthe de la base de la colonne (1). Ainsi, pour donner à la partie inférieure une richesse correspondante à celle du sommet, il fallut ajouter au-dessus des trois pieds un disque capable de recevoir toutes sortes d'ornements. A la vérité, il ne faut pas faire de cette disposition une règle générale; mais il suffit qu'on la trouve observée dans un certain nombre d'exemples pour que nous devions la mentionner, sans prétendre cependant assigner des limites au caprice des artistes ou des hommes riches qui leur commandaient de pareils ouvrages. On a essayé (2) de donner au pied une forme conoïde, en partant immédiatement des griffes de lion; et par là on obtenait en effet un espace assez étendu pour y déployer une grande richesse d'ornements; mais si nous examinons attentivement cette forme, nous la trouverons moins élégante que le disque, ou même que les simples feuillages.

Nos candélabres sont de bronze; mais on en rencontre un petit nombre dont la matière est du fer. Tous ont des ornements, soit en bas-relief, soit d'un travail encore moins saillant; mais tous paraissent être sortis du moule entièrement terminés : ils n'ont demandé aucune nouvelle façon, sauf dans quelques parties du

(1) Pl. 26. (2) Pl. 18.

moindre relief, qui ont dû être refouillées plus profondément. Ce qui le démontre, c'est le poli des plans et la netteté des lignes, qui ne laissent voir nulle part la trace du burin.

Quant aux ornements composés de divers métaux, afin que la variété des couleurs fasse mieux ressortir des détails qui se perdaient les uns dans les autres, ils appartiennent, comme nous le disions tout à l'heure, à ce genre de travail que l'on appelle damasquinure. On l'exécute en creusant le métal principal, de telle sorte que les côtés du creux soient en biais et qu'il aille en s'élargissant vers le fond, comme une espèce de mortaise; on prend alors des plaques du second métal, de la même grandeur que les excavations faites dans le premier, et on les y fait entrer de force au moyen de certains outils; enfin, on polit soigneusement la surface entière de l'ouvrage, de manière que le fond et les morceaux enchâssés ne paraissent faire qu'une seule pièce. C'est par un moyen à peu près semblable que l'on obtient ces teintes d'un noir violâtre dont on forme aussi quelques dessins : après avoir creusé le métal comme pour la damasquinure, on verse dans les creux une matière en fusion que l'on appelle *nielle* (*nigella*), et l'on polit tout le travail, qui prend aussi ce nom. Sur les *nielles* et l'art de *nieller,* on peut consulter Benvenuto Cellini, Baldinucci et Vasari.

La fameuse table isiaque prouve que la damasquinure fut en usage dès les temps les plus reculés. Les livres saints en font eux-mêmes mention dans ce passage :

« Nous te ferons des bijoux, des colliers d'or damasquinés d'argent ; » *Murænulas aureas faciemus tibi vermiculatas argento* (1). Homère décrit la coupe de Nestor et le sceptre d'Achille,

Χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον (2).

« ornés de clous d'or » ; il en dit autant en d'autres termes de l'épée d'Agamemnon (3) ; et Pausanias parle ainsi du Jupiter Olympien : Τῇ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ Θεοῦ χαρίεν ἐστὶ σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠνθισμένον (4) : « Dans la main droite du dieu est un beau sceptre orné (littéralement *fleuri*) de toutes sortes de métaux. » Le sens de ces différents passages pourrait être contesté, si Athénée, parlant à son tour de la coupe de Nestor, ne s'exprimait ainsi (5) : Οἱ μὲν οὖν λέγουσιν ἔξωθεν δεῖν ἐμπείρεσθαι τοὺς χρυσεοῦς ἥλους τῷ ἀργυρῷ ἐκπώματι κατὰ τὴν ἐμπαιστικὴν τέχνην : « Quelques-uns disent qu'il faut que les clous d'or soient enfoncés extérieurement dans le vase d'argent selon l'art *empæstique*. » Ce passage prouve surtout que l'art dont il s'agit était bien répandu parmi les Grecs, puisqu'ils lui avaient imposé une dénomination spéciale. Quant aux Latins, les monuments mêmes que rapporte notre ouvrage nous dispensent de chercher des autorités pour ce qui les concerne. Nous rappellerons seulement Dion Cassius, selon le témoignage duquel le peuple romain fit écrire les décrets de César en

(1) *Cantic.*, I, 10.
(2) *Iliad.*, λ, 632, et α, 246.
(3) *Iliad.*, λ, 29.
(4) *Eliad.*, cap. 2.
(5) *Deipnosoph.*, p. 488.

lettres d'or sur des colonnes d'argent, que l'on plaça sous les pieds de Jupiter Capitolin (1).

Il reste un seul point à traiter : en quels lieux de la Grèce ou de l'Italie se fabriquaient les candélabres les plus recherchés? Nous ne connaissons qu'un passage de Pline qui soit propre à jeter quelque lumière sur la question : *Privatim Ægina candelabrorum superficiem duntaxat elaboravit; sicut Tarentum scapos. In hoc ergo commendatio officinarum est* (2). A prendre ces mots dans leur sens littéral, il semblerait que les artistes d'Égine travaillaient parfaitement la superficie seule des candélabres, et que ceux de Tarente excellaient dans la fabrication des fûts, des tiges. Mais ce second objet surtout suffirait-il pour établir la réputation d'une fabrique? Tout l'ornement que recevaient les fûts, c'étaient quelques cannelures, quelques nœuds imitant ceux du roseau : était-ce là tout ce qu'on faisait à Tarente? Non, sans doute : on y établissait la proportion du fût avec les autres parties, et par conséquent l'ensemble du candélabre; et c'est en cela que se montrait l'habileté de l'artiste. Quant aux Éginètes, ils se distinguaient par l'art avec lequel ils travaillaient les ornements de certaines parties, soit en fonte, soit en damasquinure. Non que les Tarentins ébauchassent pour cela des candélabres que les Éginètes achevaient : les uns et les autres fabriquaient et perfectionnaient; mais les premiers se recommandaient

(1) Lib. LXIV, pag. 385, ed. Reim. (2) Lib. XXXIV, 6.

davantage par l'ensemble, les autres par les détails. En effet, on ne manquait pas à Tarente du goût le plus délicat pour les objets d'art des plus petites proportions : témoin les belles médailles de cette ville ; et, d'une autre part, Égine savait jeter en bronze des statues tout entières, comme le prouve la réputation de son école de sculpture et cette phrase même de Pline : *Insula et ipsa nec æs gignens, sed officinarum temperatura nobilitata* (1) : « cette île ne produit point de cuivre (on remarquera le jeu de mots : *Ægina, æs gignens*); mais elle s'est illustrée par l'habileté de ses fondeurs.

Ce que l'on peut encore admettre, c'est que les candélabres d'Égine différaient, quant à leur modèle, de ceux de Tarente. Mais en quoi consistait cette différence? Il est difficile de le déterminer sûrement, les auteurs anciens n'ayant laissé, à notre connaissance, aucun renseignement sur ce point de l'histoire de l'art. Néanmoins les candélabres peuvent se distinguer en deux classes : les uns dont le fût pose immédiatement sur une base à trois pieds, les autres dont les pieds sont recouverts par un disque. Les premiers sont en général plus simples, moins ornés que les seconds : car le disque ne fut ajouté, comme nous l'avons fait observer, que pour donner à la partie inférieure une richesse correspondante à celle du dessus, richesse qui consistait aussi en ornements à la superficie. Ne s'ensuit-il pas que l'on peut attribuer, avec

(1) Lib. XXXIV, 5.

quelque vraisemblance, l'addition du disque aux seuls Éginètes?

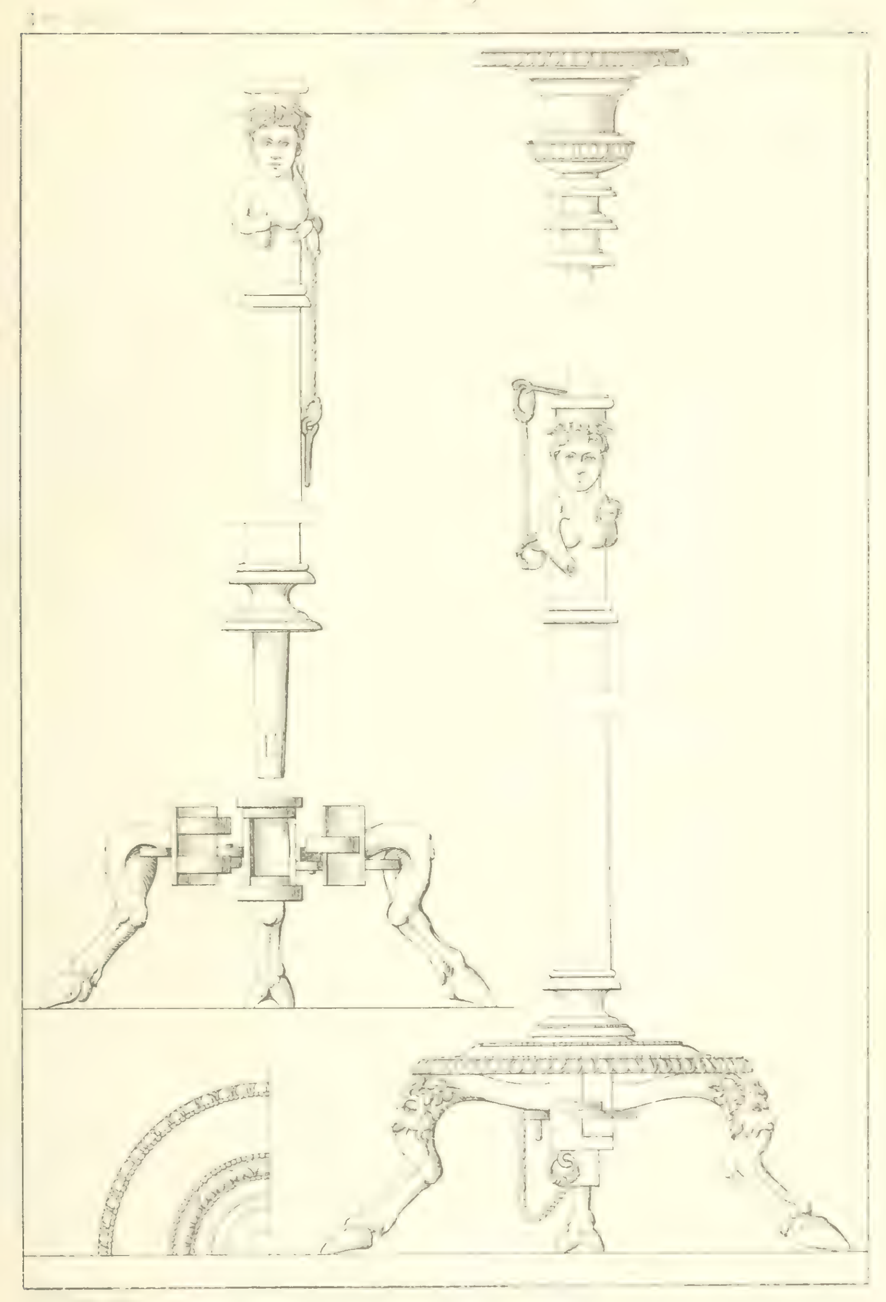
Un indice vient confirmer cette supposition. On a trouvé près d'Herculanum une habitation magnifique, dont le maître avait recueilli toutes sortes d'objets d'art d'origine grecque : là étaient les papyrus et la plupart des statues et des bustes de bronze du musée d'Herculanum, ouvrages tout helléniques selon nous. Or tous les candélabres trouvés parmi ces monuments ont leur pied garni du disque (1), et sont des plus remarquables par leur travail et la délicatesse de leurs ornements.

Remarquons enfin que parmi les candélabres découverts jusqu'à ce jour ceux de cette dernière espèce sont relativement en petit nombre : il est donc clair que dans les villes de la Campanie on faisait un usage presque constant de l'autre espèce, ou du candélabre à trois pieds sans disque : ce qui porterait à croire que cette dernière forme était nationale, italiote, tarentine; tandis que la première était étrangère, grecque, et probablement éginète.

PLANCHE 25.

Le candélabre que cette planche représente est remarquable par l'ensemble de la composition, non moins que

(1) Pl. 12, 13, et autres.



par les ornements. Il s'élève sur une base formée de trois pieds de bœuf, ornés chacun d'un masque de lion. Cette base est recouverte d'un disque au milieu duquel est planté un pilastre ou plutôt un hermès : le pilastre, le disque et la base forment trois pièces séparées; et en outre ce dernier membre se compose de trois parties mobiles, jointes entre elles par des viroles, comme on le voit dans le détail qui est à côté de la figure principale, et de manière à former au milieu une grande charnière dont la fiche cylindrique est l'extrémité inférieure du fût. Quand cette extrémité est engagée dans tous les anneaux de la base, et attachée par la petite cheville que l'on voit suspendue à une chaînette, les trois pieds de bœuf sont fixés, et forment entre eux trois angles égaux. Le chapiteau du pilastre est orné d'un petit Mercure, tenant de la main droite un instrument crochu, une épée recourbée, et de la gauche la tête de Méduse ou plutôt celle d'Argus. La face opposée du même chapiteau offre encore le même dieu; mais ici ce n'est plus le meurtrier d'Argus, c'est le protecteur des marchands et des voleurs : il tient une bourse et un caducée. Enfin, une tige plus mince glisse, comme on l'a déjà vu précédemment (1), dans l'intérieur du pilastre : cette tige supporte un vase, orné à sa partie inférieure de feuillages et de perles, et, vers ses bords, de perles et d'oves.

(1) Pl. 3.

PLANCHE 27.

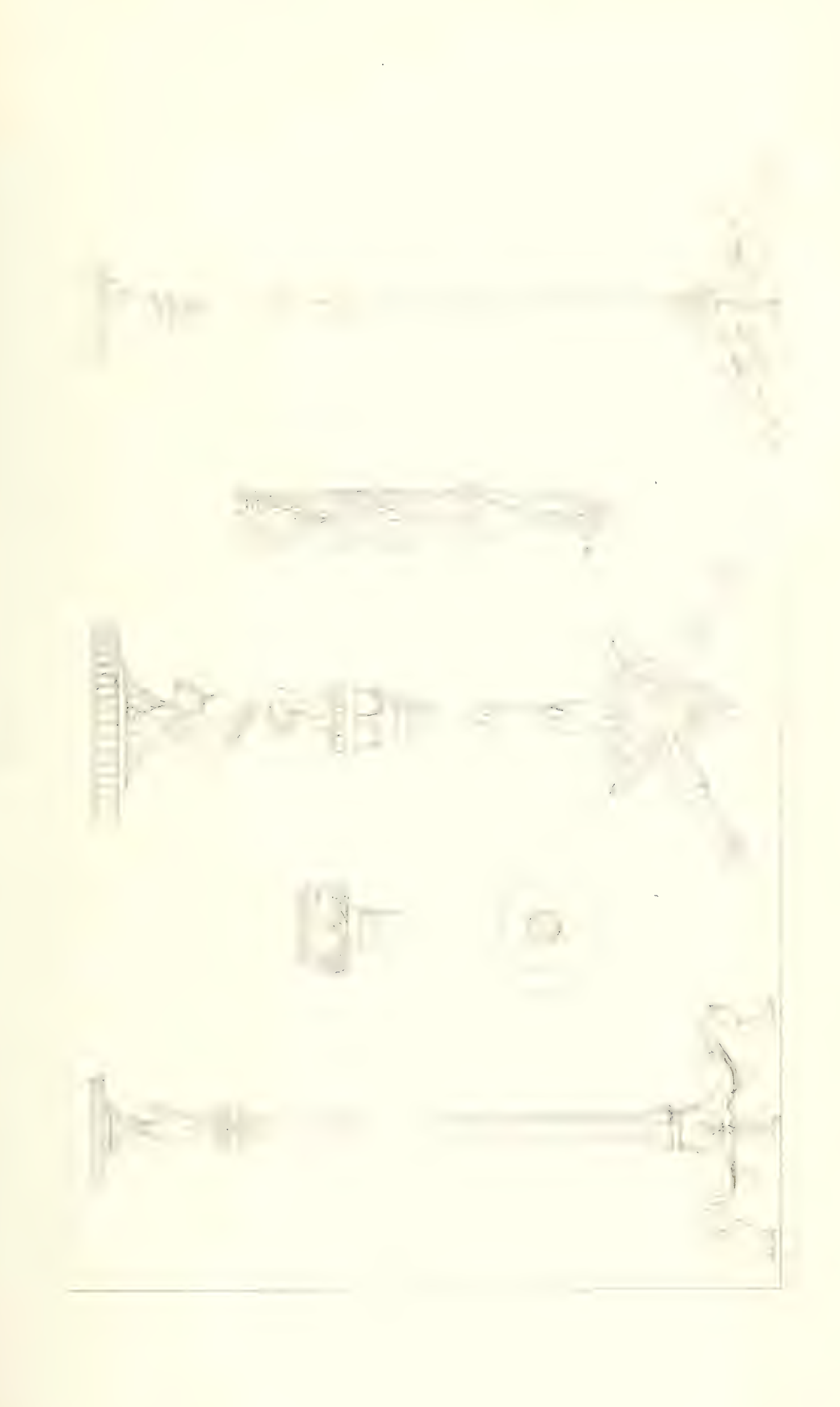
On remarque dans ce candélabre une élégance et une singularité d'ornements qui méritent une notice distincte. Le fût est une colonne ionique, soutenue par trois griffes de lion sortant d'un enlacement de feuillages et d'arabesques combinés avec grâce. Sur le chapiteau un sphinx est accroupi dans la posture indiquée par Euripide (1) :

Οὐρὰν δ' ὑπίλλουσ' ὑπὸ λεοντόπουν βάσιν
Καθέζετο.

« Il était assis, agitant sa queue sous son corps de lion. »

Entre les ailes du monstre s'élèvent quelques larges feuilles, du sein desquelles semble éclore comme une fleur le plateau destiné à supporter la lampe, plateau que les Grecs appelaient πινάκιον ou πινακίσκιον. Sans doute l'artiste qui a fait cet emploi de la figure du sphinx travaillait pour quelque homme d'État, auquel il a voulu rappeler, pendant les longues veilles, l'importance du secret dans les affaires politiques. L'allégorie exprimée par le sphinx se perd dans la plus haute antiquité, et néanmoins les artistes et les poëtes ont beaucoup varié dans la représentation et la description de ce monstre. Sophocle et Aristophane lui donnent la tête d'une jeune fille et le corps

(1) Apud Ælian., XII, 7.



d'une chèvre. Paléphate y ajoute une voix d'homme, et Pisandre une queue de serpent. Dans les monuments de Karnak, le corps est celui d'un lion; la tête, celle d'un bélier; et, au contraire, dans les monuments égyptiens observés par Hérodote, la tête était celle d'un homme : c'est pourquoi cet historien désigne le monstre par le nom d'Androsphinx. Quelquefois il a des mains, comme sur l'obélisque du soleil à Rome; quelquefois des mamelles et une queue de poisson. Mais la figure qui remonte à l'époque la plus reculée se compose d'un buste de vierge posé sur un corps de lion : on ne trouve que cette espèce de sphinx, sans ailes et la tête couverte de la calantique ou calvatique, sur les monuments de l'époque où fut sculpté le zodiaque de Latopolis, aujourd'hui Esné. Nous ne voyons donc point ici le sphinx égyptien proprement dit, mais le sphinx thébain, dont la tradition, portée à Athènes par les marchands phéniciens, a été embellie par les artistes grecs. Ceux-ci lui ceignirent le front d'un double diadème, comme on le voit sur notre candélabre, et lui donnèrent des ailes. Ce fut Sophocle qui le premier le peignit ainsi dans ses vers (1); et les poëtes grecs et latins dirent d'après lui :

Sphinx volucris pennis, pedibus fera, fronte puella (2).

(1) Sophocl., *Œd. T.*, 516. (2) Auson., IX, 15.

PLANCHE 33.

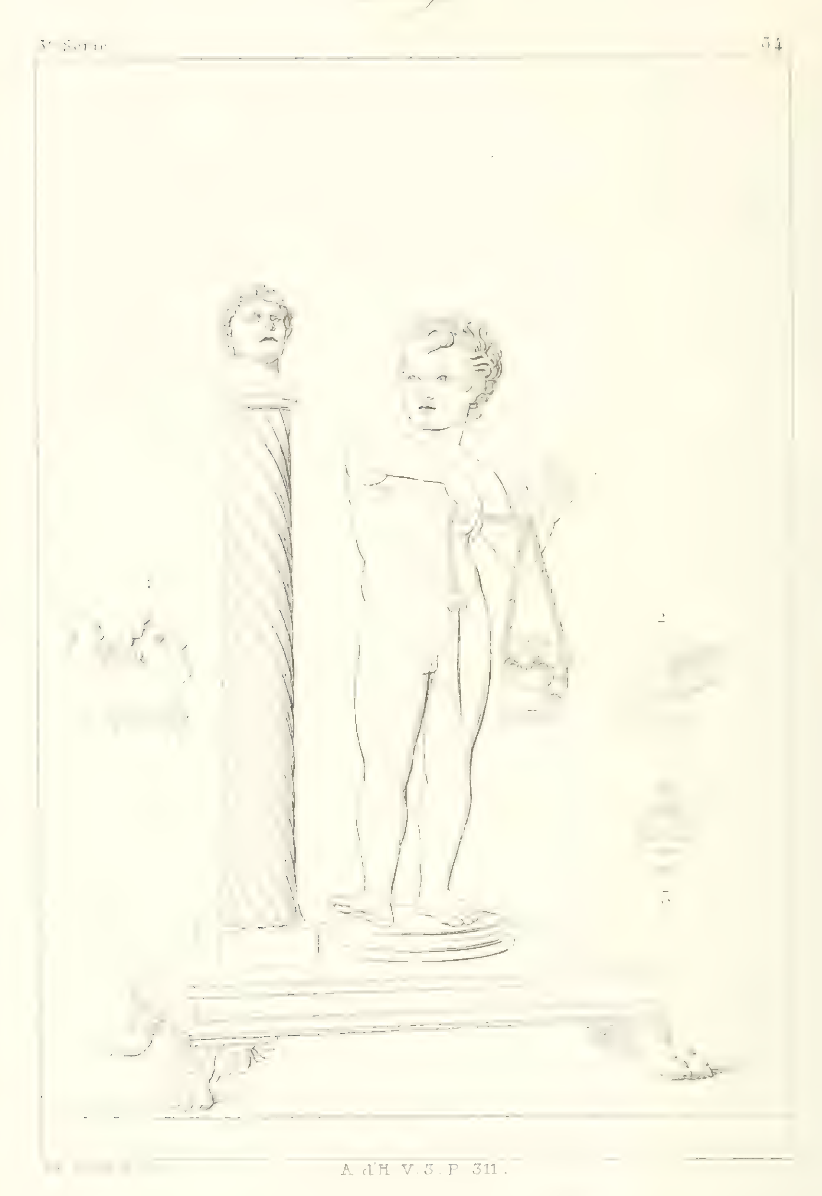
Il y a peu de bronzes antiques dans lesquels on trouve plus de simplicité et de délicatesse que dans ce double candélabre. Le fût est formé d'une tige de plante, cannelée, torse, et feuillée à chaque nœud, qui se divise en deux branches pour supporter deux plateaux, destinés à autant de lampes. Au pied de cette espèce de tronc se trouve une masse de pierre sur laquelle un vieillard se repose en cherchant à verser un reste de vin, de la bouche d'une outre qui est repliée sur son bras gauche avec son manteau, dans un vase qu'il devait tenir de la main droite. Ce vieillard ne peut être que Silène, le compagnon, le gouverneur, l'hypostratége de Bacchus, comme l'appelle Lucien (1). Le trouvant quelquefois représenté avec les oreilles pointues, comme dans ce bronze, on le range parmi les faunes et même parmi les satyres; mais, nous l'avons prouvé ailleurs, tel n'est point le véritable sentiment de l'antiquité. La peau velue du vieux buveur, son nez retroussé, son large ventre, sa barbe ondoyante et négligée sont rendus ici avec beaucoup de finesse et de vérité : mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'expression de la physionomie, qui, naturellement joviale, se voile cependant de cette inoffensive stupidité

(1) *De Salt.*, 13.

BRONZES

Bronze





A. d'H. V. 5. P. 311.

Campidanium.

que produit l'usage immodéré du vin. Mais pourquoi ce candélabre est-il orné d'un Silène? C'est sans doute parce qu'il devait éclairer des festins nocturnes : la présence du compagnon de Bacchus était propre à réveiller l'orgie et à ranimer l'émulation des buveurs.

PLANCHE 34.

Selon la nomenclature que nous avons adoptée, ce bronze est à la fois un candélabre et un lampadaire, particularité qui le range dans une catégorie toute spéciale. Sur une plinthe rectangulaire, aux quatre griffes de lion, on voit un petit socle d'où s'élève une colonnette cannelée en spirale; elle se termine par une tête couronnée de lierre comme celle d'un bacchant. Cette tête forme une petite lampe. Une figure de détail montre l'ouverture par laquelle on introduisait l'huile; et la bouche est percée d'un trou par où sortait la mèche. Près de cette colonne et sur la même plinthe, mais monté encore sur une base ronde, un joli enfant supporte avec le pouce de la main gauche un anneau auquel une lampe est suspendue par deux chaînes. Sa main droite tient, au moyen d'une autre chaîne, un petit crochet destiné à relever la mèche et à la moucher. La lampe que porte ce jeune garçon est présentée, dans les figures de détail, sous deux aspects différents, à savoir : de côté, afin de mieux montrer sa poignée et les feuillages dont elle est ornée; puis de face

et en plan, pour faire voir entièrement le dessus, qui est formé d'un masque de théâtre.

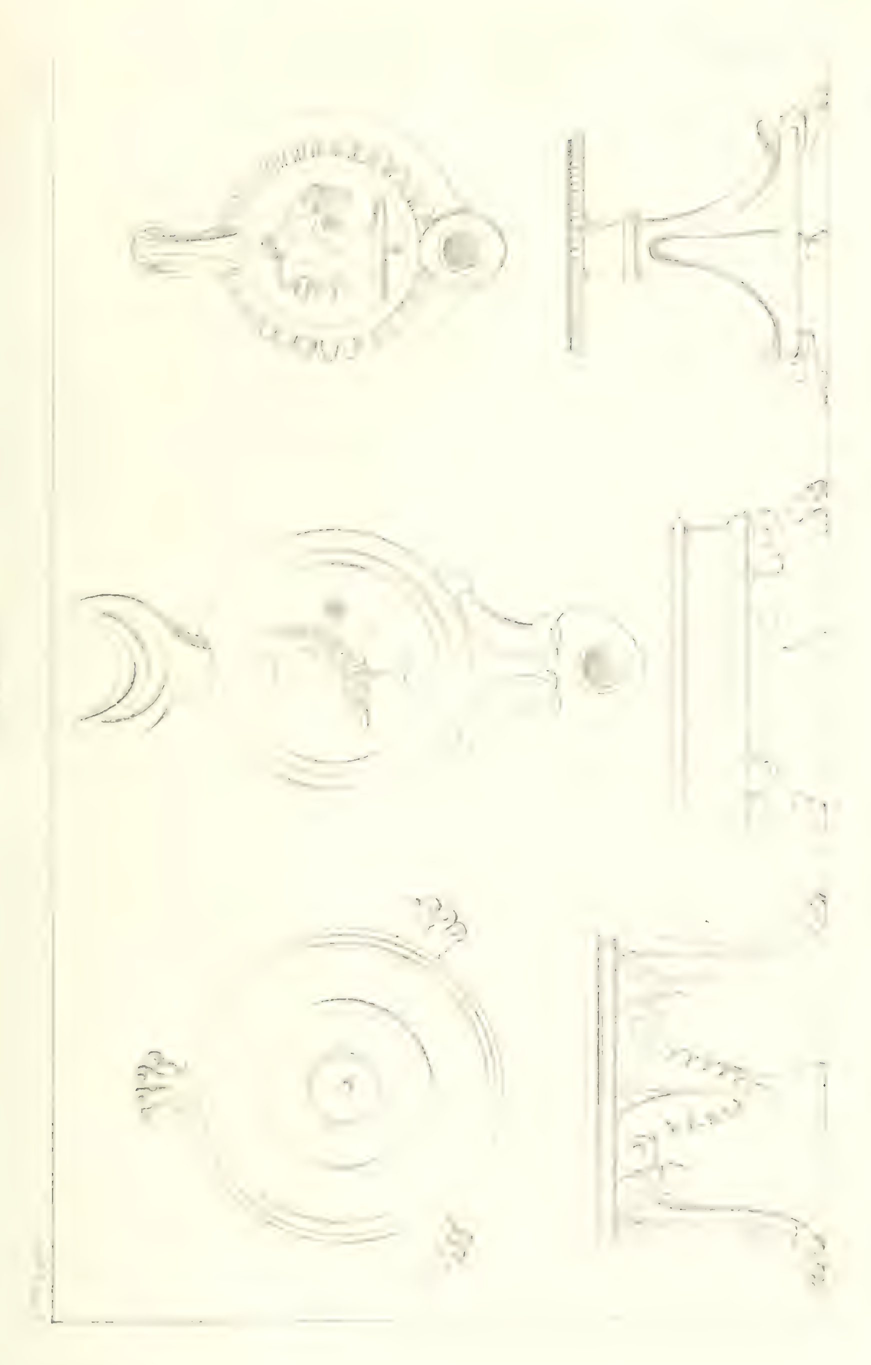
Il serait difficile de trouver un sens à cet assemblage de deux lampes en forme de masque ou de tête, avec d'autres objets disparates. On rencontre des colonnettes pareilles à celle-ci dans Mabillon (1) et dans quelques autres recueils; mais aucune ne porte de lampe à son sommet.

PLANCHE 35.

Nous sommes arrivés aux trépieds (2) ou supports de lampe peu élevés, qui se plaçaient sur les tables. En voici trois différents. Le premier, vu en plan et en élévation, est une plinthe circulaire supportée par trois ongles de lion; le second a tout à fait la forme d'un petit trépied, et dans chaque intervalle que les pattes de lion laissent entre elles tombe un ornement largement feuillé. Enfin, le troisième est une petite table soutenue par un seul pied, qui se divise bientôt en trois arcs terminés par le bas à la manière habituelle : les bords du disque sont ornés d'oves et de perles.

(1) Tom. V, pl. 181.

(2) Athen., II, p. 38; Diod., XVI, p. 428.



BRONZES

Bronze



A I H.E.V. P.155

LAMPES

Lampen

BRONZES.

Bronze.

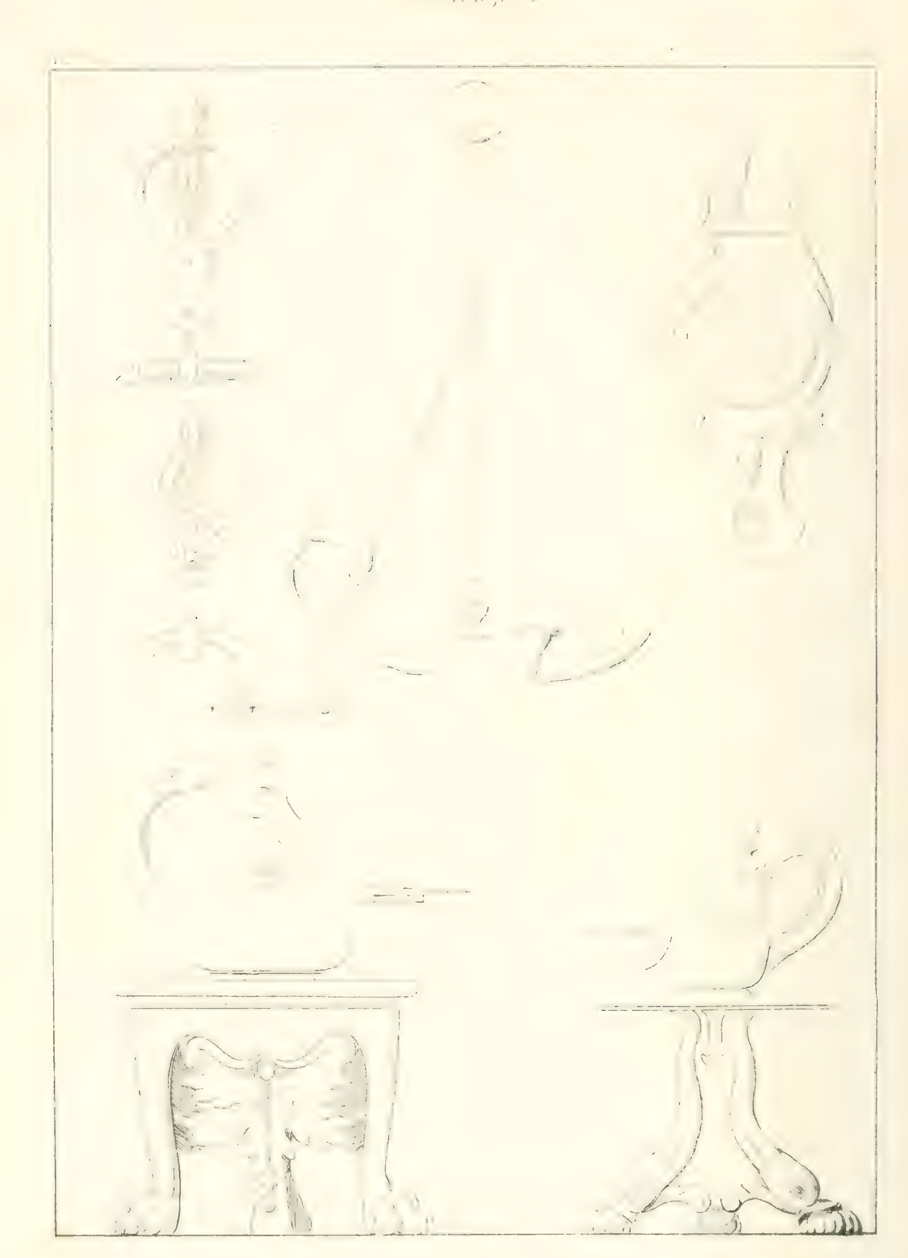


PLANCHE 36.

Quatre lampes et deux trépieds de bronze. On y remarquera seulement le bucrane, soutenu par deux lames recourbées, qui forme la poignée de la première lampe : des narines de cette tête sort la chaînette à laquelle l'*obturaculum* de la lampe est attaché. La tête de bœuf est assez rare dans les lampes : nous n'en trouvons que deux exemples (1). La deuxième lampe a une plaque en forme de cœur au lieu du bucrane. Les deux autres n'offrent rien de particulier. Quant aux trépieds, ils ont les griffes accoutumées et des feuillages diversement découpés et dessinés.

PLANCHE 37.

Les deux lampes que contient cette planche sont vues en plan et en élévation. La première a la poignée terminée en tête de cheval, animal qui figure quelquefois tout entier dans les lampes (2) : le trépied sur lequel elle pose est remarquable par la largeur de ses pieds de lion et par la feuille unique, et découpée au naturel, qui joint

(1) Licet., lib. IV ; Bellori, part. I, fig. 17.

(2) La Chausse, pl. 9, 14 et 15.

ceux-ci entre eux. Dans la seconde lampe, le cheval est remplacé par l'hippogryphe (1) : son support, moins commun, est formé de trois dauphins se touchant presque par la queue, et tenant chacun dans leur gueule une conque marine.

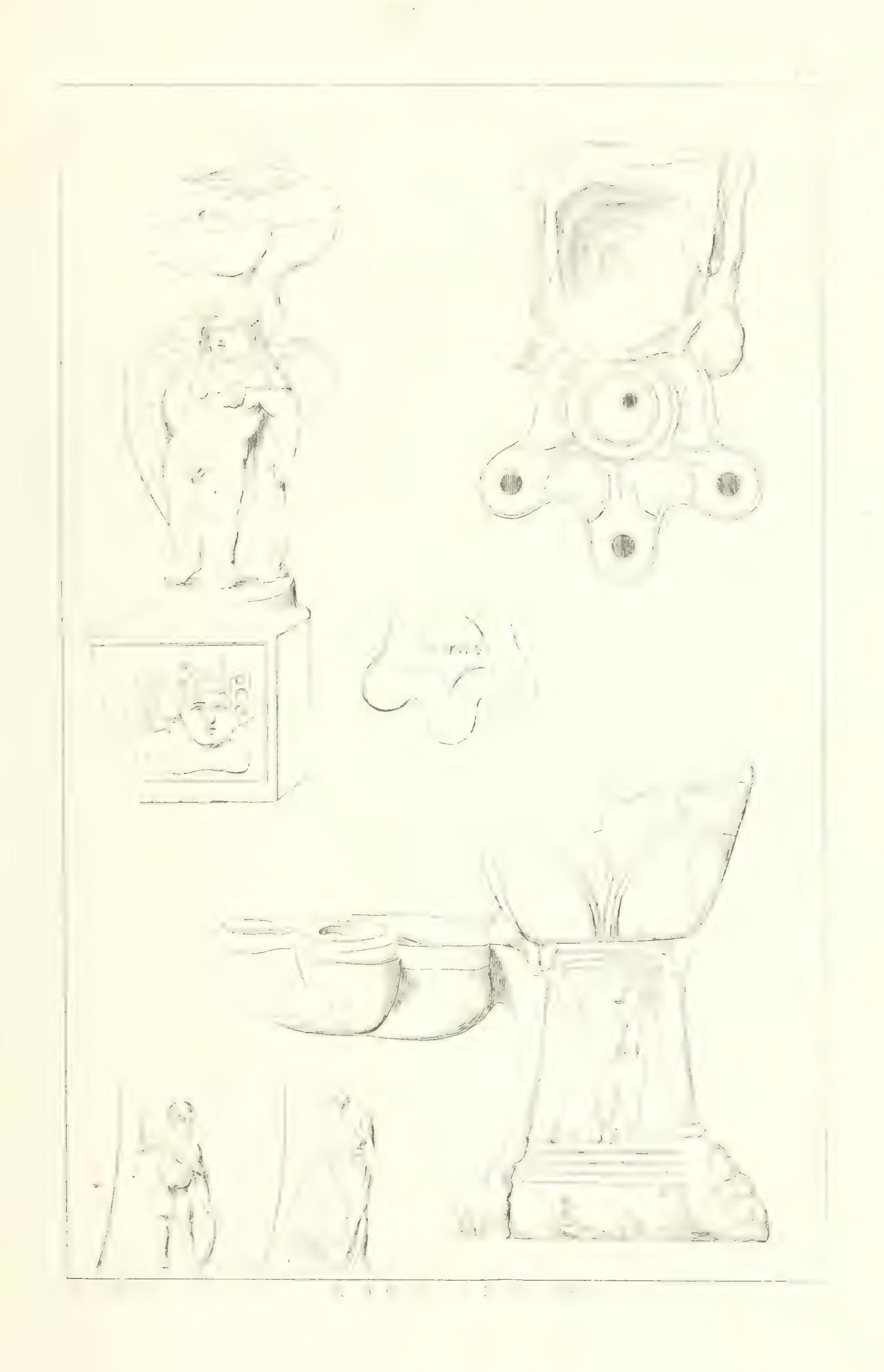
PLANCHE 38.

L'objet représenté par la première figure mérite le nom de candélabre plutôt que celui de lampe : car on y voit un pied qui forme corps avec la lampe elle-même. Sur ce pied est figuré en ronde-bosse le Génie d'Hercule, repliant ses longues ailes, appuyé sur la massue, et la peau néméenne élégamment nouée sous le menton. De toute antiquité, des statuettes de Génies ont été employées comme soutiens des lampes. Selon Homère (2), dans le palais d'Alcinoüs, on voyait sur un autel magnifique deux jeunes garçons, deux Génies d'or, χρύσεοι κοῦροι, qui supportaient des lampes. Et dans une lampe sépulcrale, telle qu'est la nôtre, les Génies, qui s'attachaient aux mortels depuis la naissance jusqu'au trépas, sont encore mieux placés. Quant à Hercule, on ne s'étonnera point de trouver ici son symbole (3) : en effet, le fils d'Alcmène devait commander à l'enfer, puisqu'il ravit

(1) La Chausse, pl. 6; Bellori, part. II, fig. 14.

(2) *Odyss.*, η. 100.

(3) Licet., VI, 9.



Alceste aux demeures de Pluton : Eumolpe, cité par le mythologue Natalis, dit que dans cette expédition Hercule terrassa la Mort. D'ailleurs, la massue d'Hercule et sa peau de lion, étant des symboles de la Terre (1), ne sont pas déplacées sur une lampe sépulcrale : le Génie qui les porte pourrait même, à la rigueur, n'être que le Génie de la Terre.

La base de cette lampe, quoique rompue d'un côté, n'est pas moins remarquable que le reste. Elle porte sur une de ses faces une tête de jeune homme que l'on peut prendre pour celle de Mercure, appelé Πομπαῖος ou Ψυχόπομπος, le guide des âmes (2). Il a le chapeau à larges bords, le chapeau thessalien ou parrhasien, de la ville de Parrhasia en Arcadie, le *petasus umbellatus* dont se servaient les voyageurs (3), et que par cette raison on donnait à Mercure, dieu des chemins, surnommé *petasatus*. Les bords de ce chapeau sont taillés en rayons, et couverts de cercles qui ressemblent à ceux que l'on voit sur des plumes de paon, ou, si l'on veut, à des yeux. Cette particularité semble faire allusion au meurtre d'Argus; car on sait que, selon les mythographes, Mercure argéiphonte (ἀργειφόντης) est le soleil, qui fait disparaître le ciel étoilé, ou Argus panopte (πανόπτης, qui voit tout), gardien de la belle Io (4). Mercure a en effet un grand rapport avec Phœbus, puisque ces deux divinités oc-

(1) La Chausse, *de Insign. Pont. max. flam.*, tab. 24.

(2) Lucian., *Dial. mort.*

(3) Ferrar., *Analect. de Re vestiar.*, cap. 47.

(4) Macrob., *Saturnal.*, I, 19.

cupaient un autel en commun dans le temple de Jupiter Olympien (1). Enfin, comme le *tutulus*, qui forme la partie supérieure du chapeau, était un emblème sacerdotal (2); et comme les prêtres mêmes prenaient pour coiffure la peau des victimes qu'ils avaient offertes, ces circonstances indiquent bien Mercure prêtre et sacrificateur de Jupiter, à qui il vient d'immoler Argus.

Il n'y a rien d'étrange d'ailleurs dans la réunion d'Hercule et de Mercure qu'offre ce monument. Pausanias (3) rapporte que l'on voyait dans le gymnase un Hermès et un Hercule, œuvres d'artistes égyptiens. De là Mercure reçut les épithètes Ἐναγώνιος et Ἀγώνιος (4); de là encore les athlètes furent appelés disciples d'Hercule et de Mercure (5). Enfin, les statues de ces deux divinités se trouvaient réunies dans les *Herméraclès;* et peut-être Pausanias ne veut-il pas désigner autre chose que ce double buste supporté par une gaîne.

Comme les lampes sépulcrales en général, ce petit monument si précieux est, non pas de bronze, mais de simple argile : *materiam superabat opus!*

Cette planche offre encore une lampe ornée d'arabesques et de perles, vue de plan d'abord, puis ensuite de profil et sur son trépied : celui-ci n'est remarquable que par les têtes de lion placées entre les pieds.

(1) Alexandr., *Tab. heliac.*

(2) Guter., *de Vet. jure pontif.*, I, 29; Festus, sub. verb. *Tutulus.*

(3) *Corinth.*, IV, 32.

(4) Pindar., *Pith.*, hymn., 2; *Isthm.*, od. 1.

(5) Dionys. Halicarn., *Exhort. ad Athl.*

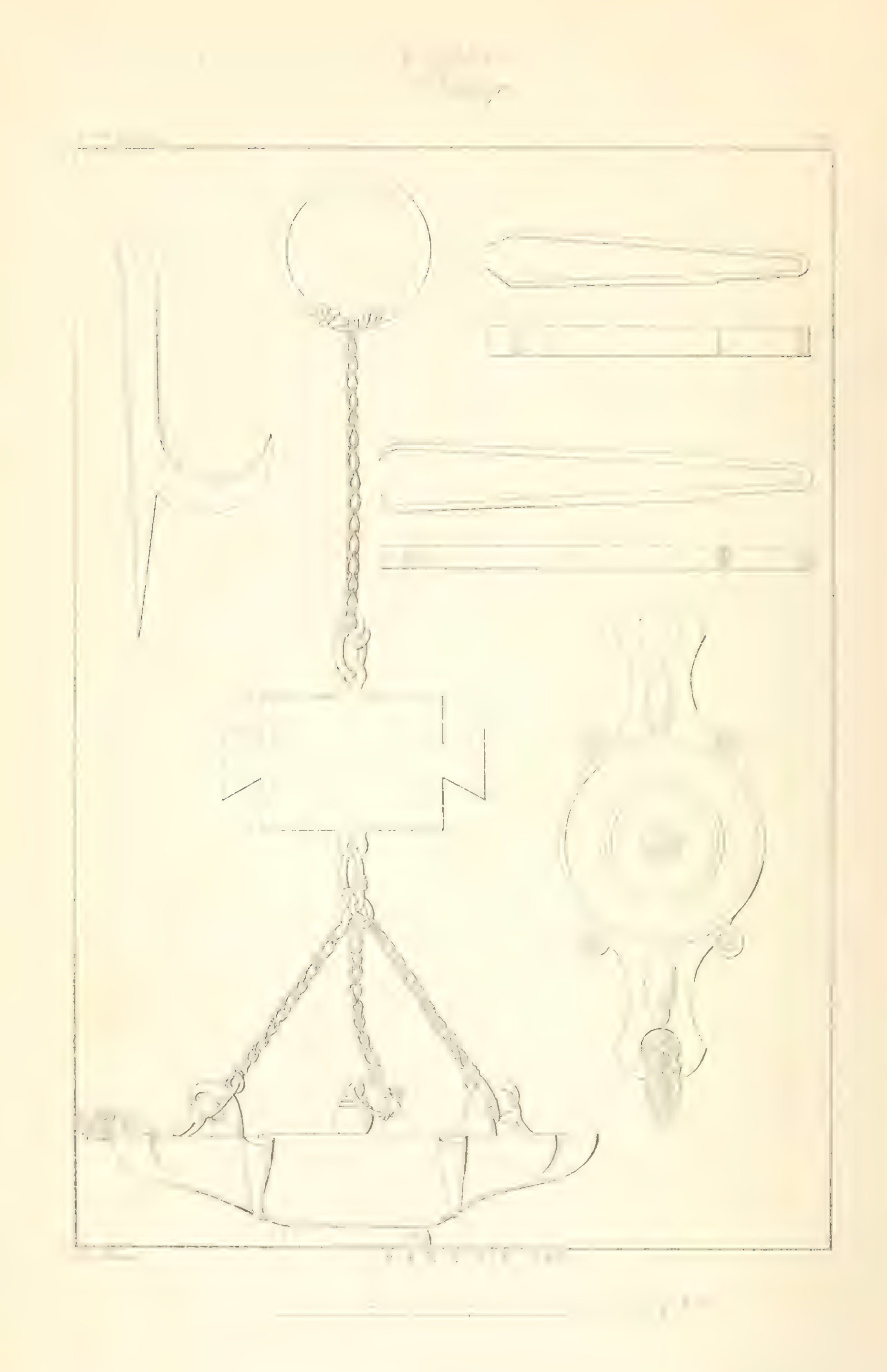


PLANCHE 39.

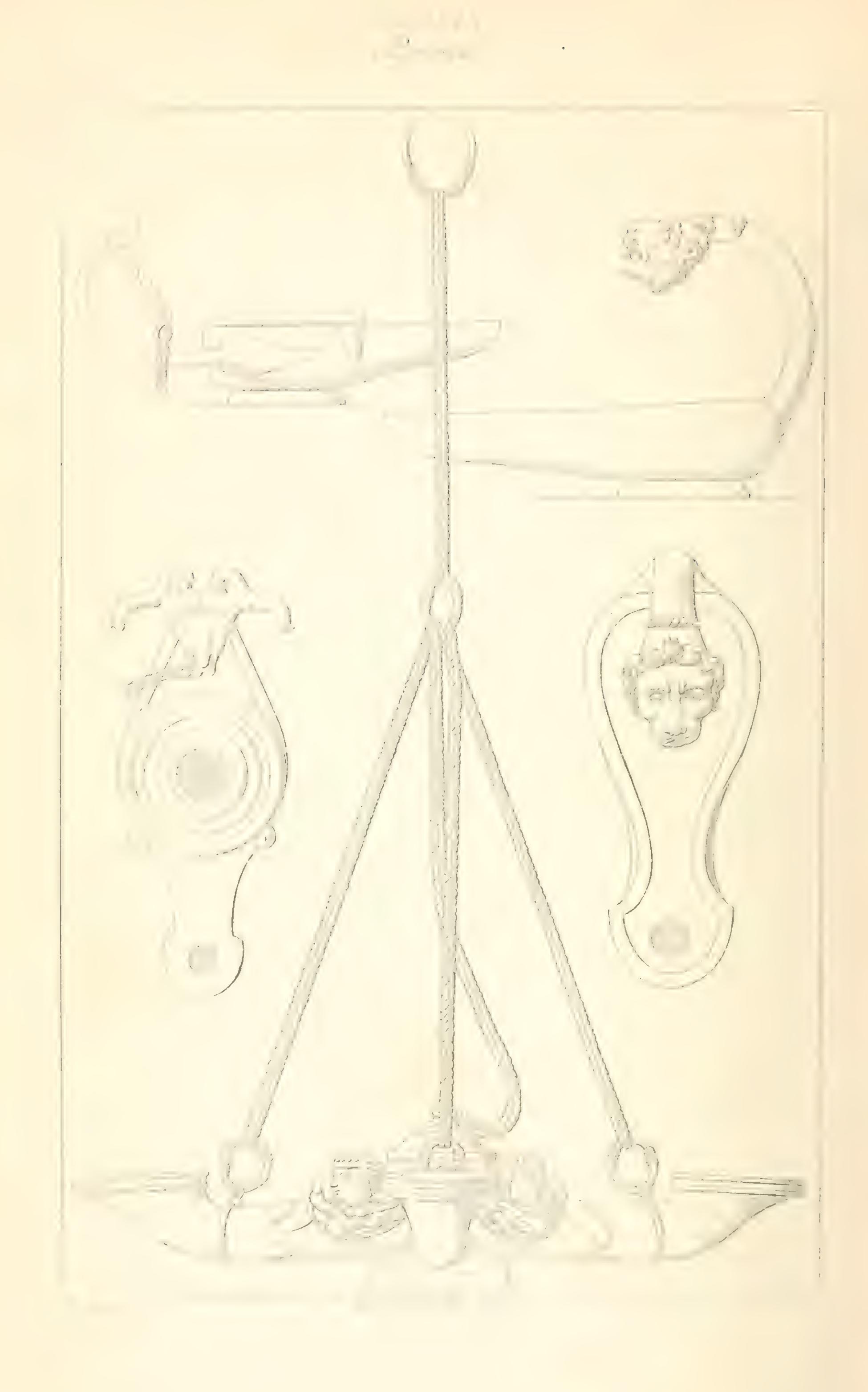
La lampe dilychne de bronze trouvée à Stabia en 1782, et représentée ici de face et de profil, est une des plus précieuses du musée d'Herculanum ; c'est peut-être même un monument unique dans le monde. Ce prix ne lui vient pas de sa forme, que nous ne décrirons point, vu que la planche en donne une idée suffisamment distincte : mais ce qui mérite tout l'intérêt des amis de l'antiquité, c'est la mèche de cette lampe, conservée dans son entier depuis dix-sept siècles. Elle n'a point été trouvée, à la vérité, dans la position où nous la dessinons aujourd'hui, et placée dans le bec de la lampe ; mais elle était repliée dans l'intérieur de cet ustensile, qui lui-même était enfoui dans la cendre ou la terre. Il faut observer qu'à Stabia et à Pompéi certains corps fragiles et faciles à consumer, qui étaient adhérents à des objets métalliques ou renfermés dans du métal, ont été trouvés parfaitement intacts, surtout quand ils avaient été peu exposés à l'action de l'humidité : ainsi, quelques casques tirés des fouilles de Pompéi avaient encore la laine qui les garnissait à l'intérieur; ainsi, à la porte principale du temple d'Isis la partie d'une poutre de sapin qui touchait aux gonds de bronze était intacte, et conservait toute sa solidité; enfin, on voit au musée quelques monnaies de cuivre, autour desquelles tient encore la toile qui leur

servait d'enveloppe. La mèche de notre lampe est de lin peigné, mais non filé, et seulement tordu de manière à former une espèce de corde. Le lin devait être en effet la matière généralement employée pour cet usage, vu que cette plante était originaire de l'Égypte, où les lampes paraissent avoir été inventées. Le coton, qui dans l'antiquité était cultivé sur les frontières de l'Égypte et de l'Arabie (1), ne paraît avoir été introduit en Europe que vers le 12e siècle de notre ère, par les Arabes, qui le cultivèrent en Espagne. Les anciens employaient aussi le chanvre pour les mèches de leurs lampes. Mais le chanvre et le lin étaient trop flexibles pour les lampes dont l'ouverture était perpendiculaire : de pareilles mèches devaient retomber trop facilement dans l'huile : c'est pourquoi on appliquait aussi à cet usage le fil de la plante appelée par les Grecs φλόμος (2) et par les Latins *verbascus* (3), et qui doit être notre bouillon-blanc ou molène; on se servait également du papyrus (4).

Les chaînes qui suspendent cette lampe sont interrompues par un cartouche, destiné probablement à recevoir quelque inscription, mais qui était demeuré vide.

Notre planche représente encore, en plan et de profil, deux paires de pincettes destinées à moucher la lampe, et un petit crochet pour lever la mèche. Ces instruments sont en très-grand nombre dans le Musée napoli-

(1) Plin., XIX, 1.
(2) Plin., XXV, 73.
(3) Dioscor., IV, 106.
(4) Veget., *de Re veter.*, I, 57.



tain, car on en a trouvé dans toutes les maisons des trois villes antiques : et c'est d'après cela même qu'on a conclu leur destination. Ce sont là sans doute les *forcipes* mentionnés dans les livres saints avec les candélabres et les lampes d'or : *Candelabra aurea et lucernas desuper aureas et forcipes aureos* (1). *Operient candelabrum cum lucernis et forcipibus et emunctoriis* (2). L'objet désigné dans ce dernier passage sous le nom d'*emunctorium* est sans doute le crochet. Sans remonter au texte hébreu, on peut conclure immédiatement que les objets qui y sont nommés, soit en grec, soit en latin, existaient dès le temps où fut faite la traduction dite des Septante, antérieure, selon toutes les opinions, à l'ère de J.-C.

PLANCHE 40.

Τρίμυξος λύχνος, trilychne, tel devait être le nom de notre lampe à trois becs. Elle est ornée de têtes de femmes portant le calantique ou calvatique, et paraissant sortir de guirlandes circulaires. Trois chaînes, attachées aux trois extrémités de la lampe, la suspendaient à son lampadaire ou au plafond ; la quatrième ne servait qu'à retenir le bouchon de l'*infundibulum*, de l'ouverture par laquelle on introduisait l'huile. Un des plus illustres archéologues de l'Allemagne a commis une grave erreur, en prétendant que

(1) III, *Reg.*, VII, 49. (2) *Num.*, IV, 9.

cette espèce de couvercle servait à éteindre la lumière. On sait que les anciens considéraient la fumée d'une lampe éteinte non-seulement comme dégoûtante et fétide, mais comme nuisible même et capable de produire le mal caduc (1) et l'avortement (2); néanmoins, je ne sais quelle superstition leur défendant d'étouffer la lumière, ils la laissaient s'éteindre d'elle-même dans un endroit solitaire, ou bien ils proportionnaient les dimensions de la mèche et la quantité d'huile au temps pendant lequel ils désiraient que la lampe brûlât, de manière que le tout était entièrement consumé à l'instant voulu (3); et, comme nous l'apprend Phrynicus (4), préparer ainsi l'extinction de la lumière s'appelait *assoupir la lampe*, d'où sans doute Ovide aura pris cette expression pittoresque, *dormitans lucerna*, la lampe endormie. « Peut-être cette pratique « superstitieuse était-elle fondée sur ce que les anciens vé« néraient toute lumière comme fille du feu immortel et « inextinguible; peut-être voulaient-ils indiquer par là « qu'il ne faut donner la mort à aucun être vivant (car « la lumière leur paraissait un de ces êtres, puisqu'elle a « besoin d'aliment, qu'elle se meut d'elle-même, et qu'en « s'éteignant elle fait entendre un gémissement pareil à « ceux d'un mourant); peut-être, enfin, exprimaient-ils « ainsi qu'après nous être servis de l'eau, du feu et des

(1) Lucret., VI, 791.

(2) Aristot., *Hist. an.*, VIII, 54; Plin., *Hist. nat.*, VII, 7; Ælian., *Hist. an.*, 54; Porphyr., *de Abstin.*, I, 21.

(3) *Anthol.*, tom. III, p. 79, n. 28.

(4) Pollux, VII, 178.

« autres objets nécessaires à la vie, nous en devons assu-
« rer l'usage à tous ceux qui en auront besoin comme
« nous. » C'est ainsi qu'un des écrivains les plus célèbres de l'antiquité (1) a tâché de répondre à la question proposée. On peut ajouter que cette superstition des anciens à l'égard de la lumière paraît se rattacher à l'idée fondamentale de toutes les religions de l'Orient, religions auxquelles les éléatiques et les néoplatoniciens empruntèrent leurs dogmes philosophiques. Les livres des Védas et de l'Avesta offrent mille preuves à l'appui de cette observation.

La Chausse (2) et Montfaucon (3) donnent une lampe pareille, mais soutenue par quatre chaînes et portant des bustes de Léda ou de Némésis. Les bronzes de cette espèce paraissent destinés à éclairer les laraires : néanmoins ils peuvent avoir servi aussi à décorer ces arbres, consacrés à quelque divinité, que l'on ornait de bandelettes, que l'on parfumait, et auxquels on suspendait des lampes :

> Et quæ fumificas arbor vittata lucernas
> Servabat (4).

Cependant Gori rapporte notre bronze à la classe des lampes sépulcrales, à cause de l'aspect triste et funèbre des masques qui les décorent.

(1) Plutarch., *Quæst. gr.*, p. 178.
(2) Tom. II, pl. 9.
(3) *Ant. expl.*, tom. V, p. 228.
(4) Prudent., *contr. Symmach.*, II, 1009.

Les deux lampes représentées en plan et de profil dans les quatre autres figures de cette planche n'ont de remarquable que les têtes d'animaux qui en décorent la poignée, à savoir un bucrane et une tête de lion. On peut considérer ces figures comme des amulettes que les anciens opposaient au *fascinum*, ou à l'influence maligne que les peuples modernes de l'Italie redoutent encore sous le nom de mauvais œil (*occhiata*).

PLANCHE 41.

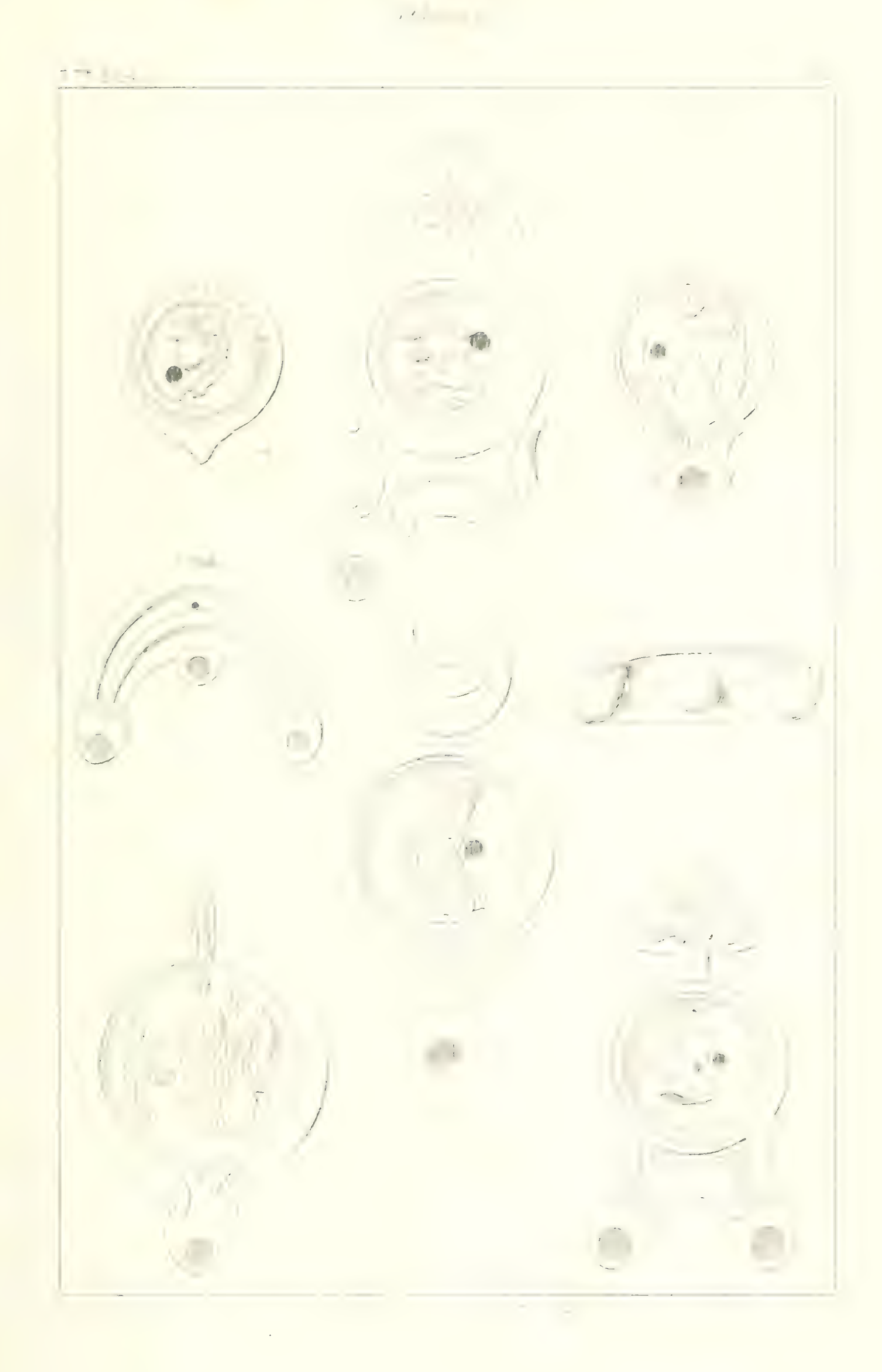
Voici sept lampes de terre cuite, dont nous expliquerons rapidement le sujet.

Une lampe à deux becs, dont l'un est brisé, a sa poignée garnie d'une plaque triangulaire ornée d'arabesques ; son disque représente un aigle qui dévore un lapin ou un lièvre : cet emblème se retrouve souvent sur les médailles des Locriens Zéphyriens (1), qui rappelaient ainsi la victoire remportée par eux, n'étant que quinze mille, sur une armée de cent vingt mille Crotoniates (2).

Un Hercule tuant le dragon gardien des pommes d'or dans le jardin des Hespérides (3) est le sujet de la deuxième.

(1) Harduin., *Numm. pop. et urb.*, p. 294.
(2) Justin., XX, 11.
(3) Apollod., II, 71 ; Diod. Sic., IV, 27 et 28 ; Pausan., V, 18, et VI, 19 ; Ovid., *Met.*, IV, 643 ; Hygin., *Fab.*, 30.

BRONZES



Ce dragon, selon un poëte (1), était appelé Ladon : sur quoi les scoliastes conjecturent que le défenseur des pommes était un berger et non pas un serpent. D'autres écrivains en font un fleuve, qu'ils appellent Ladon ou Laton (2) : explication plus raisonnable et peut-être aussi poétique que le mythe original. Comme Spanheim l'a démontré (3), les pommes d'or étaient certainement des oranges ou des cédrats, et non les fruits du cognassier. Quant à la situation du jardin des Hespérides, filles d'Hespérus ou d'Atlas, la plupart des auteurs le placent dans la Libye pentapolitaine (4), quelques-uns chez les Hyperboréens (5) ; mais l'opinion la plus vraisemblable nous paraît celle des écrivains qui le mettent à l'occident de l'Afrique, vers l'Atlantique (6), c'est-à-dire dans les îles Fortunées ou Atlantides.

Le fragment offre une tête, encore jeune, couverte d'une peau de lion : peut-être est-ce un Hercule enfant, tel qu'on le voit, non-seulement dans des monuments étrusques (7), mais aussi sur plusieurs médailles (8) ; peut-être Aventinus, fils d'Hercule, que Virgile décrit coiffé de la peau néméenne (9); peut-être, enfin, Om-

(1) Apollon., IV, 1396.

(2) Strab., XVII, 836 ; Plin., V, 5.

(3) *De V. et P. N.*, diss. IV, p. 294.

(4) Diod. Sic., IV, 27 ; Plin., V, 4 et 5 ; XXXVII, 2.

(5) Apollod., II, 69.

(6) Gal. ad Palaephat., 19.

(7) *Mus. Etr.*, tab. 71, 72, 73.

(8) Buonarotti, *Med.*, tab. 6 ; Seguin, *Sel. num.*, p. 312 ; Berger., *Thes. Br.*, tom. I, p. 231.

(9) *Æn.*, VII, 655 et seqq.

phale qui s'est chargée des armes de son amant (1), tandis que celui-ci, comme les anciens aiment à le représenter, a pris la quenouille et la robe féminine (2).

On a représenté sous deux points de vue différents une lampe trilychne, d'une construction fort bizarre, dont la poignée manque, mais dont le corps est en forme de croissant, avec une mèche à chaque extrémité, et une au milieu. Cette forme ne prouve pas que la lampe soit consacrée à Diane, comme celle qui porte l'inscription ΑΡΤΕΜΙϹ.ΕΦΕϹΙΩΝ. « Diane des Éphésiens »; car on en trouve de pareilles qui sont dédiées à Jupiter, à Apollon ou à d'autres divinités; et quelques-unes même qui portent le digramme des chrétiens : ΑΩ.

Ensuite, au milieu de la planche se trouve une Fortune, qu'on reconnaît à la corne d'abondance ainsi qu'au gouvernail; tels sont ses attributs ordinaires (3) : l'un, le plus anciennement usité et employé pour la première fois par le sculpteur Boupalos (4), marque ses faveurs; l'autre, son inconstance : ce qui fit dire que quand on voit en songe la Fortune avec son gouvernail, on doit craindre les caprices de cette déesse (5).

L'avant-dernière lampe offre dans son bas-relief trois divinités égyptiennes : Harpocrate avec la *cornucopia* est à droite, Isis au milieu avec une patère et un sistre, et

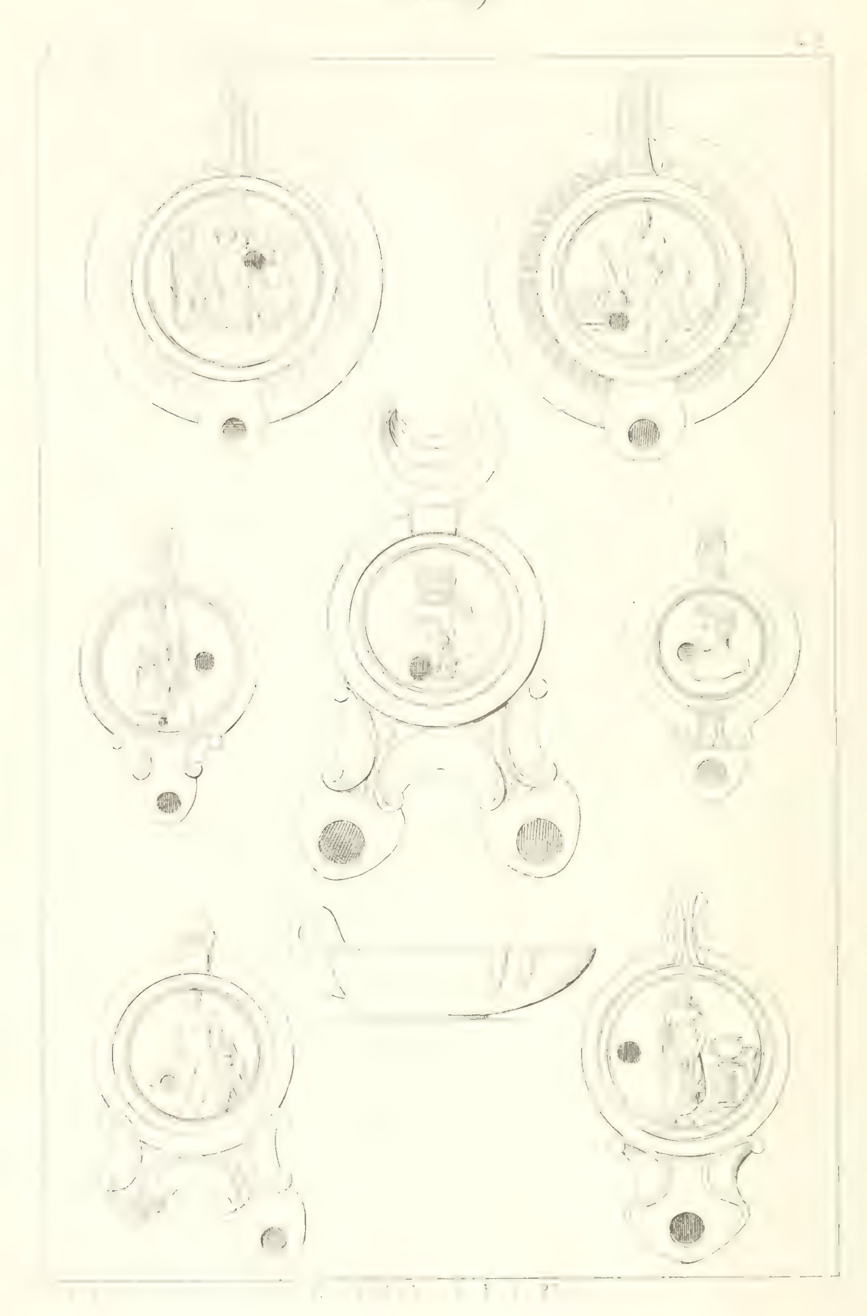
(1) Ovid., *Fast.*, II, 325; *Epist.*, IX, 5 et 112.

(2) Lucian., *de Cons. hist.*

(3) Lact. Firm., *Inst.*, III, 22; D. Chrysost., *Orat.*, 64.

(4) Pausan., IV, 30; VII, 26.

(5) Artemid., II, 42, p. 136.



enfin Anubis à gauche avec un caducée et une palme. L'invention des lampes est attribuée aux Égyptiens (1), qui lors de la fête de Minerve Saïtide allumaient des lampes alimentées avec de l'huile et du sel (2) : néanmoins cette huile n'était point produite par l'olivier, arbre très-rare en Égypte (3), mais par une plante nommée *cici* (4), inférieure et qui doit être le ricin (5). C'est sans doute par allusion à cette origine que l'on trouve un assez grand nombre de lampes ornées, comme celle-ci, de la figure des dieux du Nil (6).

Enfin la dernière lampe, qui est dilychne, représente une tête de Mercure, reconnaissable à son chapeau ou pétasus ailé : l'objet qu'on voit sur son épaule doit être le caducée, bien que la forme en soit bizarre et qu'elle ait quelque chose qui se rapporte aux mystères égyptiens.

PLANCHE 42.

De ces sept petites lampes d'argile, la première, en partant de l'angle inférieur de la planche à gauche, porte sur son disque une figure de femme, peut-être une Vénus, enveloppée dans une draperie qui laisse à nu tout le

(1) Clem. Alex., *Stromat.*, I, 16 ; Euseb., *P. E.*, X, 6.
(2) Herodot., II, 62, 129 et 133.
(3) Strab., XVII, 809.
(4) Herodot., II, 94.
(5) Plin., XV, 7.
(6) Passeri, *Lucern. fictil.*, tom. II, tab. 79, 80 et 81 ; Licet., *Lucern.*, p. 1099.

torse: près d'elle est un vase placé sur un tronçon de colonne recouvert en partie d'une seconde draperie. Sans doute, ce vase est une de ces conques capaces dans lesquelles on mettait les parfums, *capacibus unguenta de conchis* (1); et la draperie est un linge appelé *termentarium* (2). Il est vrai que quelques savants ont vu dans la figure un Apollon, dans le vase un trépied delphique, et dans le bout de draperie une lyre. De pareilles divergences d'opinion ne sont pas rares en archéologie, et on doit les déplorer quand elles tombent sur des points plus essentiels et sur des monuments mieux conservés que celui-ci.

Sur la seconde, en remontant, on voit une tête de Faune ou de Sylvain. De pareilles lampes sont assez communes (3), ainsi que l'inscription SYLVANO DOMESTICO (4). Faune ou Sylvain était l'auteur des visions nocturnes (5) et la terreur des petits enfants (6) : et l'on croyait paralyser l'influence funeste de cette divinité en mettant un balai en travers de la porte de la maison, ou peut-être en allumant des lampes pareilles à celle-ci.

La troisième représente un Hercule, armé d'une massue et portant sur son bras gauche la peau du lion de Némée. Il est près d'un autel, peut-être l'*ara maxima*

(1) Horat., *Carm.*, II, 7, 23.
(2) Varr., *de Ling. lat.*, IV, 9.
(3) Passeri, *Lucern. fictil.*, tom. II, tab. 47 et seqq.
(4) Gruter., p. 64, n. 12; Reines., I, 102 et 103.
(5) Ovid., *Epist.*, IV., 49; Dion. Halic., V, 290.
(6) Horat., *Carm.*, III, 18.

qui fut dédié par Évandre à Hercule (1), ou par Hercule à *Jupiter inventeur* (2), ou bien encore par Hercule à Hercule lui-même (3), après qu'il eut retrouvé les bœufs dérobés par Cacus (4). Cet autel était en grande vénération parmi les Romains : ils y prononçaient des serments considérés comme les plus saints, et y offraient la dîme de leurs revenus (5) ; d'où vint que la dixième partie de toute chose s'appelait *pars herculanea* (6).

Sur la lampe du bas à droite, lampe qui est dilychne, mais brisée, on voit un Hercule armé seulement de sa massue.

La cinquième en remontant, qui est représentée en plan et de profil, offre une figure de Jupiter assis, tenant à droite la foudre, et à gauche son sceptre.

La sixième porte trois figures assises : au milieu Jupiter, à sa droite Minerve, à sa gauche Junon. Ces trois divinités sont souvent réunies dans les monuments des Romains : on les adorait toutes trois ensemble (7); et les grands jeux, *ludi circenses*, avaient été institués par Tarquin l'Ancien en leur honneur et sous leur invocation collective (8). Dans les monuments qui représentent cette association, c'est tantôt Minerve, tantôt Junon, qui occupe la droite de Jupiter; et l'on aurait tort d'embrasser

(1) Tacit., *Ann.*, XV, 41 ; Tit. Liv., I, 7.
(2) Dion. Halic., I, 31.
(3) Ovid., *Fast.*, I, 579 ; Propert., *Eleg.*, IV, 9, 67.
(4) Virg., *Æn.*, VIII, 269.
(5) Macrob., *Saturn.*, III, 6.
(6) Plaut., *Truc.*, II, 7, 11.
(7) Lactant. Firm., *Div. inst.*, I, 1.
(8) Tit. Liv., I, 35.

exclusivement le système de Buonarotti, qui prétend que la première disposition appartient aux Romains, et la seconde aux Grecs (1). Junon est ordinairement représentée avec le sceptre; mais quelquefois on la trouve, comme ici, avec la corne d'abondance.

Enfin, la septième lampe, celle du milieu, qui est dilychne et qui a une anse en forme de croissant, offre pour ornement le buste de Jupiter portant le sceptre et ayant devant lui l'aigle armé de la foudre.

Toutes les lampes que renferme cette planche sont comprises par les antiquaires sous la dénomination de lampes sacrées, parce qu'elles offrent des sujets religieux. Néanmoins la distinction que quelques savants ont établie entre trois espèces de lampes, sacrées, domestiques et sépulcrales (2), n'est point appuyée sur des caractères assez distincts; les mêmes images, les mêmes emblèmes, se retrouvent quelquefois sur des lampes trouvées dans les temples, dans les maisons et dans les tombeaux (3).

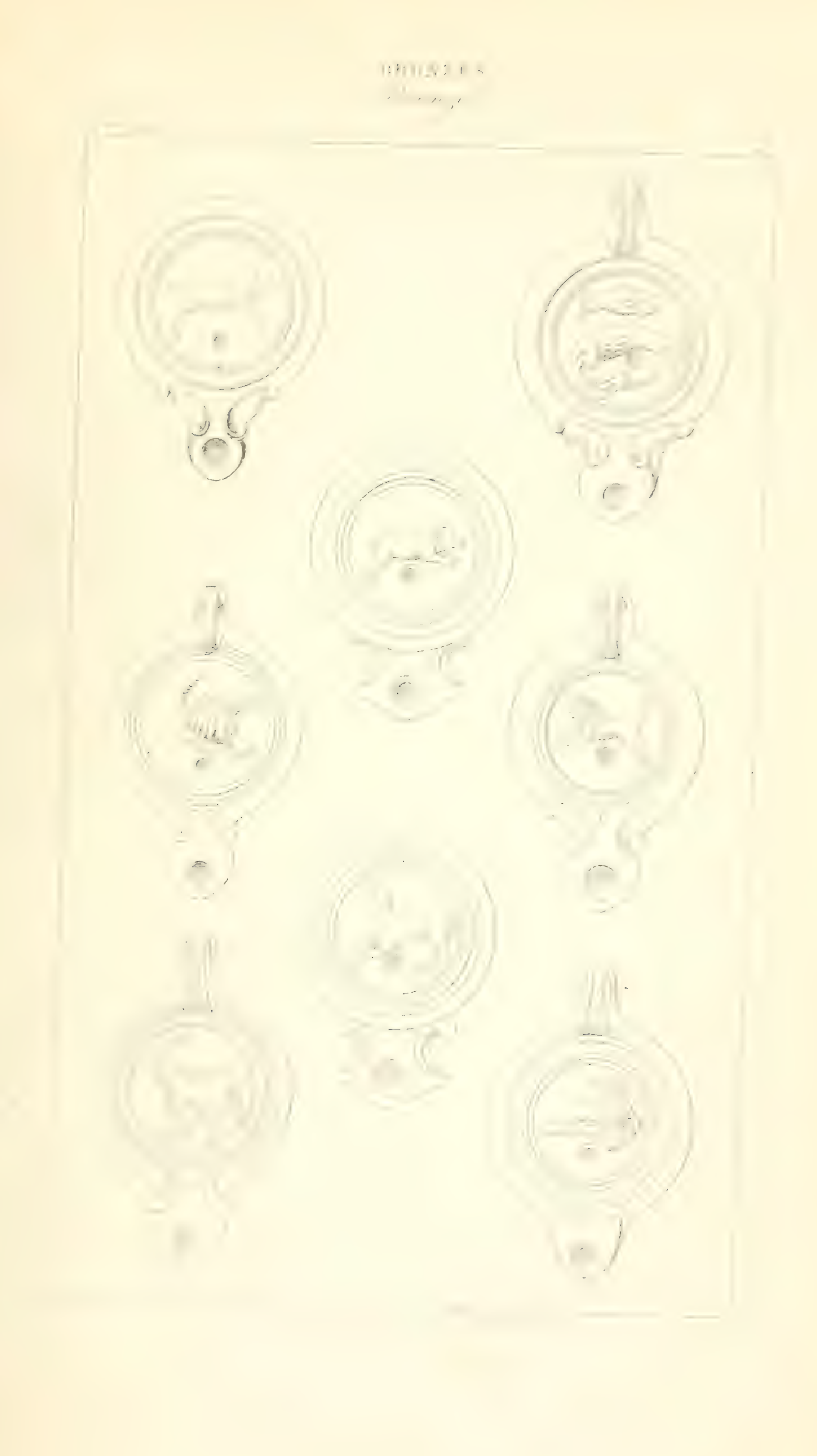
PLANCHE 43.

Les huit lampes de cette planche représentent toutes des figures d'animaux, et les quatre premières paraissent

(1) *Med.*, praef., 26.

(2) Passeri, *Lucern. fictil.*, I, pr., § 13.

(3) Montfaucon, *Ant. expl.*, tom. V, part. II, 2, 1.



se rapporter en même temps à des signes du zodiaque. Ce sont d'abord deux poissons, avec lesquels on voit une sèche; puis un bélier, un lion, et enfin un scorpion.

Il paraît que les anciens avaient des lampes marquées de tous les signes du zodiaque : les plus nombreuses de ce genre sont celles qui portent le signe du Scorpion (1). Peut-être existait-il quelque rapport entre cet emblème et l'époque de la naissance du possesseur de la lampe, ou le mois pendant lequel elle avait été faite : or on se livre à la fabrication de la poterie, de préférence, pendant les mois les plus chauds de l'année, et par conséquent sous le signe du Scorpion.

Les quatre autres bas-reliefs offrent des animaux qui n'ont rien de commun avec les signes célestes : un lapin ou un lièvre mangeant du raisin, une chèvre, un porc et une chevrette.

Il se présente ici une observation qui est également applicable à chacun de ces huit sujets. Les figures d'animaux étaient souvent la marque d'une fabrique (2). Souvent aussi ces emblèmes peuvent contenir une allusion au nom d'une personne. Ainsi, les Saurus et les Batrachus avaient fait sculpter sur les piliers de leur demeure des lézards (σαῦρος) et des grenouilles (βάτραχος) (3). On voit un veau (*vitulus*) sur les médailles de

(1) Passeri, *Lucern. fictil.*, p. 72; tom. I, tab. 36 et 37; tom. III, tab. 97; *Lucern. astrif.*, tom. II, p. 189.

(2) Buonarotti, *Osserv. sopra i vetri*, p. 1 et 19; Passeri, *Gemm. astrif.*, tom. III, p. 210.

(3) Plin., XXXVI, 5.

Vaconius Vitolus. L'éléphant se trouve sur celles de César, à cause, dit-on, du nom carthaginois de cet animal (1).

Quant au lièvre, les anciens admettaient que cet animal mange du raisin; et on l'immolait à Bacchus comme détruisant les vignes (2).

PLANCHE 44.

Cette lampe trilychne de bronze est posée sur un pied plus élevé et plus élégant que n'est la base ordinaire des lampes portatives. Sur le couvercle, assez ample, de l'ouverture par où l'on verse l'huile, se tient debout une figure d'homme qui paraît danser, ou plutôt se mettre en équilibre sur un pied et tâcher de s'y maintenir immobile. On pourrait hésiter à ranger ce danseur, soit dans les funambules ou les pétauristes, soit parmi ceux qui exécutaient la bibasis ou l'éclactisme, en frappant leurs épaules de leurs talons; mais il nous semble qu'il ne faut chercher dans cette figure que la représentation d'un tour de force ou d'adresse. Dans tous les cas, on se gardera bien d'imiter le savant Gori (3), qui assigne à une statuette à peu près semblable, dans cette posi-

(1) Cuper., *de Eleph. in numm., etc.*, 11.

(2) *Anthol.*, VI, 7, 7; Calpurn; *Ecl.*, III, 49.

(3) *Mus. Etr.*, tom. I, tab. 18.



tion indécente et forcée, le nom d'une divinité, le nom de Vertumnus.

Le bonnet phrygien était propre aux dieux originaires de l'Asie Mineure, tels que Ganymède, Atys, Castor et Pollux; on le voit sur la tête d'Énée, d'Anchise et d'Ascagne (1), et de tous les Troyens qui figurent dans la célèbre Table Iliaque (2). Cette coiffure était également propre à certains personnages scéniques et aux danseurs. Notre statuette la porte, ainsi que le *subligar*, περίζωμα, « caleçon, » qui était en usage dans les bains des hommes, et même dans ceux de l'autre sexe (3), et que les comédiens revêtaient toujours pour entrer en scène, quel que fût d'ailleurs leur costume (4) : bien entendu que nous ne parlons pas des acteurs des farces ou des satires, qui, bien loin de respecter ainsi la pudeur publique, prenaient au contraire les moyens de l'outrager le plus ouvertement possible.

Cette petite figure tient dans sa main l'anneau d'une chaînette qui supporte un petit instrument de fer à deux pointes, l'une droite et aiguë, l'autre courbe comme un hameçon. Cette espèce d'aiguillon était bien propre à préparer la mèche avant de l'allumer, à la tirer en avant lorsqu'elle était consumée, ou à la faire rentrer si elle s'avançait trop : le crochet semble particulière-

(1) Bellori, part. III, fig. 10.

(2) Fabretti, *Col. Traj. et tab. Il.*, p. 215.

(3) Martial, III, 87, 3; Pollux, VII, 14, 65.

(4) Cic., *de Off.*, I, 35.

ment destiné à enlever de l'extrémité de la mèche cette masse noirâtre qui s'y forme et qui intercepte la flamme, alors qu'à la veillée on voit petiller l'huile et de noirs fongus développer leurs excroissances impures :

Scintillare oleum et putres concrescere fungos (1).

Telle était également la forme de l'ustensile appelé *runcus*, dont les agriculteurs latins se servaient pour extirper les racines et les broussailles.

Plusieurs lampes antiques ont été trouvées munies de cet instrument, qui est décrit avec elles dans les recueils d'antiquités (2).

On ne peut s'étonner assez de l'étrange méprise du docte Montfaucon (3), qui pense que l'instrument dont il s'agit servait, comme une espèce de crochet, pour suspendre la lampe. Cette opinion est déjà réfutée en général par le nombre de lampes dans lesquelles la chaînette portant le crochet est attachée en un point de la lampe tellement éloigné du centre de gravité que si l'on prétendait la suspendre par là, on la renverserait entièrement. Mais le petit bronze que l'on a maintenant sous les yeux laisse encore moins de doute à cet égard; car le couvercle, sur lequel est posé le danseur qui tient en main la chaîne, est entièrement mobile, et ne se trouve en aucune manière fixé à la lampe : comment

(1) Virg., *Georg.*, I, 392.

(2) Licet., VI, 72; Montfaucon, tom. V, part. II, p. 212; Bellori, tav. 150, pag. 207.

(3) *Loc. citat.*

donc la lampe pourrait-elle être attachée par cet accessoire indépendant d'elle? Si l'on soulève ce bouchon, elle restera évidemment immobile sur son centre de gravité, situé au-dessus du pied.

Quant au petit danseur, il ne tient lui-même au couvercle que par une simple clavette que l'on peut ôter à volonté, de manière à employer la lampe au besoin sans cet ornement, et à l'y replacer ensuite. Il est évident que si l'on pouvait conserver la petite statuette, c'était uniquement quand la lampe se trouvait posée sur son trépied ou son candélabre. Du moment qu'on voulait la transporter d'un lieu à un autre, en la tenant par la poignée pour s'éclairer dans le trajet, cet accessoire devenait gênant, et on devait le laisser de côté, pour le rattacher aussitôt qu'on rapportait l'ustensile à sa place accoutumée.

Outre le bronze vu de face et de profil, cette planche renferme encore deux petites lampes de terre à un seul bec. La première n'a pas de poignée : elle offre sur le disque un jeune chasseur qui de son bras gauche, enveloppé d'une draperie, porte un javelot, tandis que de la main droite il lève une massue pour en frapper un chien qui l'attaque. On pourrait appliquer à cette lampe ce qui a été dit (1) d'une autre, presque semblable, et y voir aussi un bacchant. Ici, à la vérité, le personnage porte un javelot au lieu de thyrse; mais qu'est-ce

(1) Bellori, part. II, tav. 24; Montfaucon, tom. V, tab. 124.

que le thyrse, sinon un dard dont le fer se cache parmi le pampre (1)? Et dans le désordre d'une bacchanale le feuillage ne peut-il pas s'être détaché? Quant à la massue, on sait que les serviteurs de Bacchus furent armés de bàtons (βακτηρίαις ξυλίναις), jusqu'à ce que les accidents qui en étaient résultés y firent substituer de légères férules (2). Ces motifs donnent beaucoup de vraisemblance à l'opinion du docte Passeri (3), qui pense que cette lampe était employée dans les mystères bachiques.

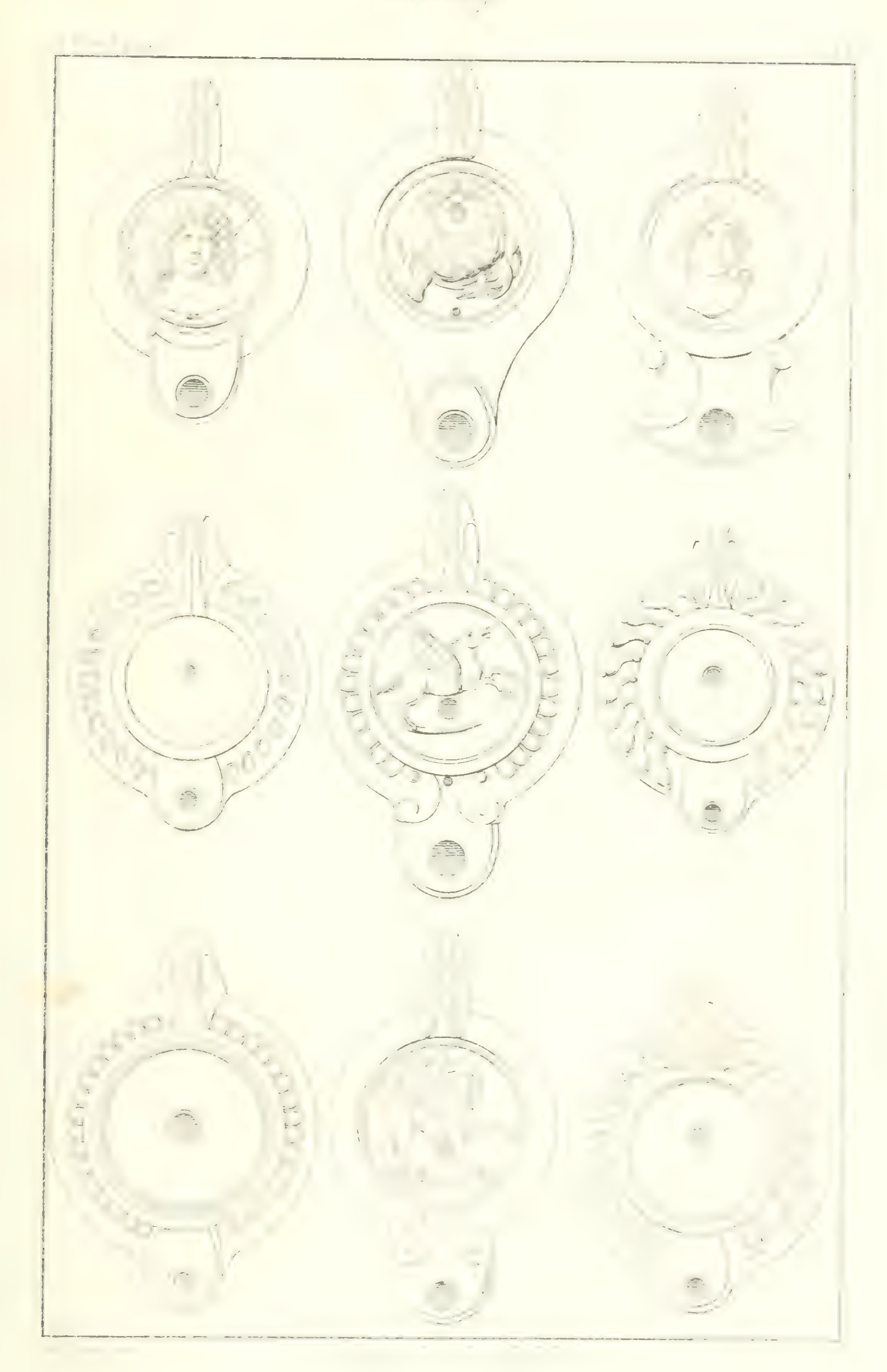
L'autre petite lampe, plus ornée que la première, offre à sa circonférence quatre chiens qui semblent se poursuivre. Les chiens de chasse, et en particulier ceux qu'on appelle lévriers, étaient consacrés à Diane; ici ils paraissent d'une espèce tout à fait semblable à ceux que l'on trouve avec l'image de cette déesse sur un grand nombre de médailles, et même sur quelques lampes (4).

PLANCHE 45.

Deux des premiers monolychnes de cette planche portent les têtes d'Apollon et de Diane, ou du Soleil et de la Lune, que l'on voit quelquefois réunies sur une seule

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 19.
(2) Diod. Sic., *B. H.*, III.
(3) *Lucern. fictil.*, t. I, p. 7 ad 17.
(4) Montfaucon, tom. I, tab. 87 et seqq.; Passeri, *Lucern. fictil.*, tom. I, pl. 96.

BRONZES



lampe (1). Ici Apollon est couronné de huit rayons, bien qu'on le trouve le plus souvent avec douze rayons, symboles des douze mois; et Diane porte le croissant sur le front.

Sur celle du milieu de la première ligne se trouve, modelé peu distinctement, un crabe : ce qui se rapporte encore aux signes du Zodiaque dont nous parlions tout à l'heure (2). Puis vient un Pégase prenant son vol; peut-être cet emblème indique-t-il que la lumière a éclairé les veilles d'un poëte. Une autre a pour ornement un griffon, symbole assez commun sur cette espèce de monument, car il se rapportait à Phœbus cithariste, ou au dieu de la lumière, Apollon Mithras, dans les mystères duquel les initiés prenaient le nom de Corbeaux ou de Griffons (3). Il existe une lampe antique dont l'emblème est un griffon qui porte sur le front une croix, avec le monogramme du Christ, considéré sans doute comme l'auteur de toute lumière (4).

Enfin, les quatre dernières se ressemblent beaucoup : seulement les baies et feuillages des deux extrêmes sont formés par une espèce de marqueterie, et les ornements des deux autres sont en relief.

(1) Beger., *Thes. Brand.*, III, 442; Montfaucon, tom. V, part. II, tab. 162 et 164.

(2) Planche 43.

(3) Del Torre, *de Mithra*, V, p. 201.

(4) La Chausse, tab. 2; Bellori, p. III, fig. 25.

PLANCHE 46.

Cette planche offre d'abord le dessin d'une lampe d'argile qui est triple; une grande coquille sert comme de base ou de candélabre à deux autres petites, placées de chaque côté à la partie supérieure de la première, et ayant, comme celle-ci, chacune son ouverture pour recevoir l'huile et une autre pour la mèche. La forme des deux petites lampes, qui ressemblent assez à deux colombes, a fait penser que cet ustensile était consacré au culte de Vénus. Ce qu'il y a de certain, c'est que la séparation de la lampe en trois compartiments distincts, dont deux plus petits, la rendait propre, soit à donner d'elle-même une lumière triple pendant la première partie de la nuit, et un éclat plus modéré dans la seconde, ce qui dépendait de la différente capacité des réservoirs; soit à se procurer successivement trois lumières d'intensité différente, en allumant l'une lorsque l'autre s'éteignait. Peut-être un pareil ustensile était-il de quelque usage pour la mesure du temps. Le dessin que nous en donnons est le meilleur commentaire possible de ces deux premiers vers d'une épigramme de Paulus Silentiarius :

Δηθύνει Κλεοφάντις· ὁ δὲ τρίτος ἄρχεται ἤδη
Λύχνος ὑποκλάζειν, ἦκα μαραινόμενος.

« Cléophantide tarde encore; et déjà la troisième lumière, s'affaiblissant « peu à peu, menace de s'éteindre. »

BRONZES

La première des trois lampes de bronze est dilychne ou *dimyxe* : elle n'a de remarquable que la forme du couvercle et la tête barbue qui termine sa poignée recourbée. En considérant les bandelettes qui, après avoir entouré le front de ce masque, descendent derrière les oreilles et forment pour ainsi dire des cornes, quelques archéologues ont pensé que c'était une tête de Jupiter Ammon; car on représente ce dieu avec des cornes de bélier, de longues oreilles de bouc, et des cheveux qui s'enlacent autour de ses cornes (1). Mais l'expression de cette physionomie indique-t-elle bien le maître des dieux, quelque attribut qu'on lui prête d'ailleurs? Non, sans doute : ce front contracté (2), ces sourcils rudes et proéminents (3), ce nez écrasé, cette barbe épaisse (4), ne conviennent guère qu'à un Silène. Cette conjecture deviendra presque une certitude si on compare ce masque aux têtes de Silène reconnues pour telles par les antiquaires (5).

Le monolychne n'a rien de remarquable que la forme du bouchon, suspendu à une chaînette.

Quant à la dernière lampe, qui est représentée en plan et de profil, et aussi par une coupe de sa base, on doit reconnaître d'abord l'exquise élégance des courbes qui déterminent la forme de ce dilychne. Sa poignée est ornée d'arabesques à jour, au sommet desquelles une

(1) *Thes. Brand.*, tom. III, p. 220.
(2) Plaut., *Rud.*, II. 2, 112.
(3) Varr. et Non. Marcell.
(4) Apul., *Florid.*, I.
(5) Montfaucon, tom. I, part. II, tab. 176; Passeri, *Lucern. fictil.*, tom. I, tab. 32.

chauve-souris se tient les ailes étendues, ce qui forme un ensemble gracieux, quoique bizarre.

La chauve-souris tire son nom latin *vespertilio* de *vesper,* « soir » : elle convient donc comme ornement aux flambeaux qui éclairent les veilles. On sait d'ailleurs que la représentation de cet animal était considérée comme un amulette puissant contre le *fascinum* ou mauvais œil (1).

La fable des filles de Minée, changées en chauves-souris par Bacchus (2), pourrait porter à croire que cette lampe a été employée dans les mystères nocturnes du dieu du vin. Mais en outre les filles de Minée peuvent être considérées comme le modèle des ménagères laborieuses ; la chauve-souris elle-même, le seul des êtres pourvus d'ailes qui allaite ses petits, était chez les anciens le symbole des bonnes mères (3) : d'où l'on peut conjecturer que notre bronze a été offert en cadeau à quelque vénérable matrone, pendant les saturnales, à la nouvelle année, ou comme apophorète (4), à la suite d'un festin où elle n'avait pu assister (5), et peut-être après une de ces fêtes que l'on donnait quelquefois aux enfants (6).

(1) Plin., XXIX, 4.
(2) Ovid., *Met.,* IV, 9 et seqq.
(3) Horus Apoll., II, 50.
(4) Martial., *Epigr.,* XIV.
(5) Buonarotti, *Sopra i vetri,* p. 213 et seqq.
(6) Stuch., *Ant. conviv.,* I, 17; Fabric., *Bibl. ant.,* p. 917.

BRONZES

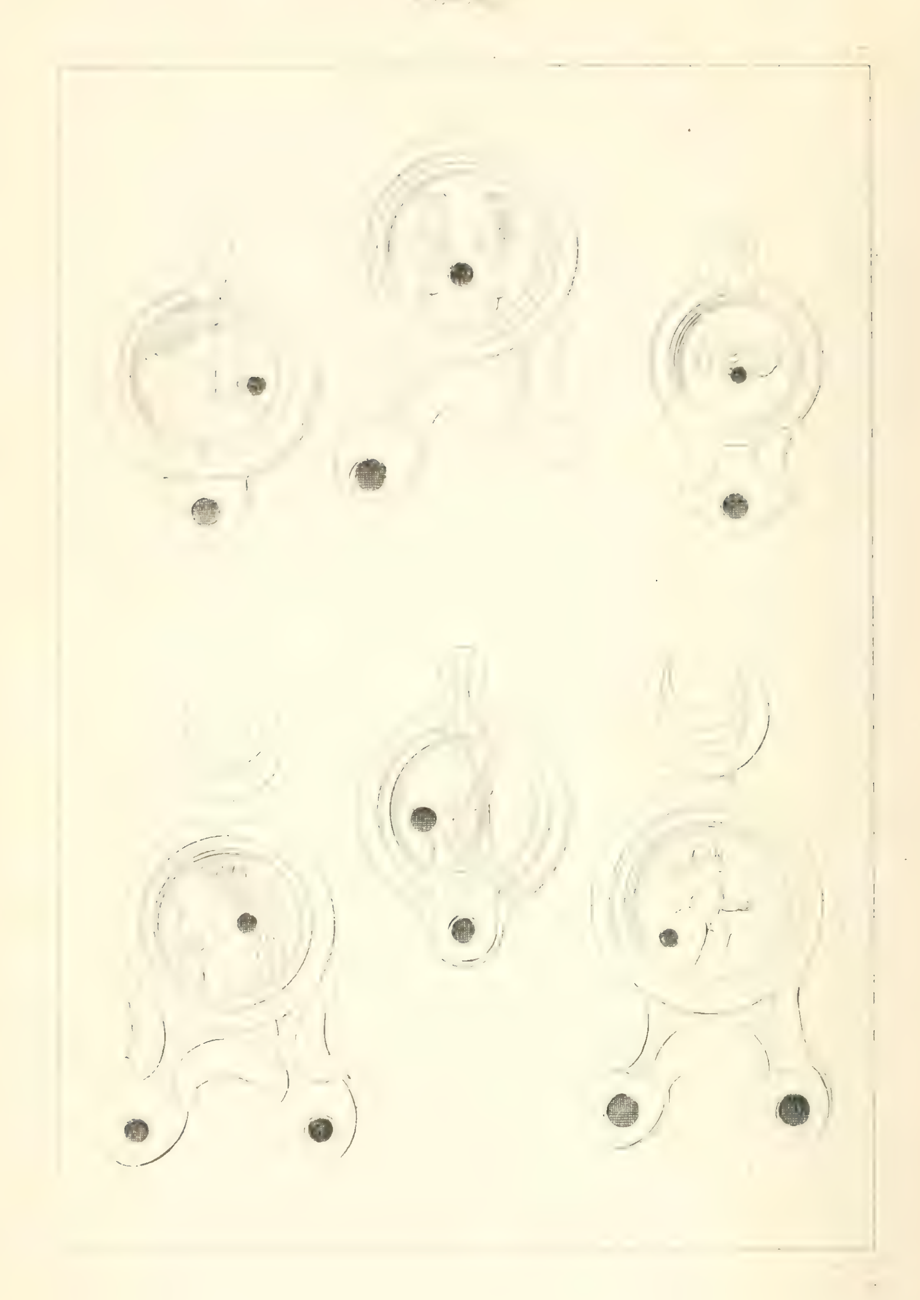


PLANCHE 47.

De ces six lampes de terre cuite, la première est ornée d'une figure à mi-corps, représentant un jeune homme qui a des ailes, et qui est coiffé d'un bonnet (*pileus*) assez remarquable; il porte de la main gauche un instrument formé d'une hampe à laquelle tient horizontalement un fer recourbé et muni de dents sur sa partie tranchante. Ce personnage est sans doute le Génie de l'agriculture; car l'ustensile qu'il porte ne peut être autre chose qu'une espèce de pioche ou de houe dentelée, à la manière des anciens (1).

Le dilychne qui vient ensuite, et dont l'un des becs est rompu, offre deux personnages placés en regard l'un de l'autre : leur tunique est relevée par une double ceinture : ils portent d'une main un seau, et de l'autre ils soutiennent en l'air une coupe; leur attitude, sur leurs piédestaux, est celle de deux danseurs. On sait que des danses de divers caractères exigeaient des attributs différents; et l'on peut voir dans la série des peintures des danseurs qui portent des vases ou des rhytons.

Cette tête d'éléphant, si grossièrement modelée que l'on ne distingue ni les yeux ni les oreilles de l'animal, mais seulement la proboscide et une défense, ne serait-elle

(1) Columel., X, 88 et 89; Plin., XVIII, 48 et 50.

pas une sorte de réminiscence de la médaille du roi Antiochus, qui a pour revers un éléphant portant une lampe avec sa trompe? ou bien serait-ce une allusion plus générale à la coutume d'exercer des éléphants à porter des torches? On sait que Jules César monta un soir au Capitole éclairé de la sorte par quarante de ces animaux (1).

Sur la quatrième lampe, qui est à deux becs, et qui a sa poignée en forme de croissant, on voit le buste d'une femme à demi nue, Diane ou plutôt une de ses nymphes, tenant devant elle un arc détendu. Ses cheveux sont négligemment rattachés par une espèce de draperie :

Vitta coercuerat neglectos alba capillos (2).

Cette figure d'homme, le torse nu, le reste du corps couvert de draperies ou d'une de ces robes qu'on appelait *talares*, et tenant en main un thyrse terminé par une pomme de pin, représente sans doute un prêtre de Bacchus (3).

Enfin, la sixième lampe, qui est dilychne, offre un Amour ailé et nu, tenant de la main gauche une pomme ou quelque objet semblable, et un autre objet de même nature, mais plus gros que le premier, sous le bras droit. Y a-t-il là quelque allusion à l'histoire de Pâris, d'Atalante ou de Cydippe? ou bien est-ce simplement l'image du jeu de la paume?

(1) Sueton., *Cæsar*, 37.

(2) Ovid., *Met.*, II.

(3) *Mus. Odesc.*, tom. II, tav. 17.

BRONZES

Bronze

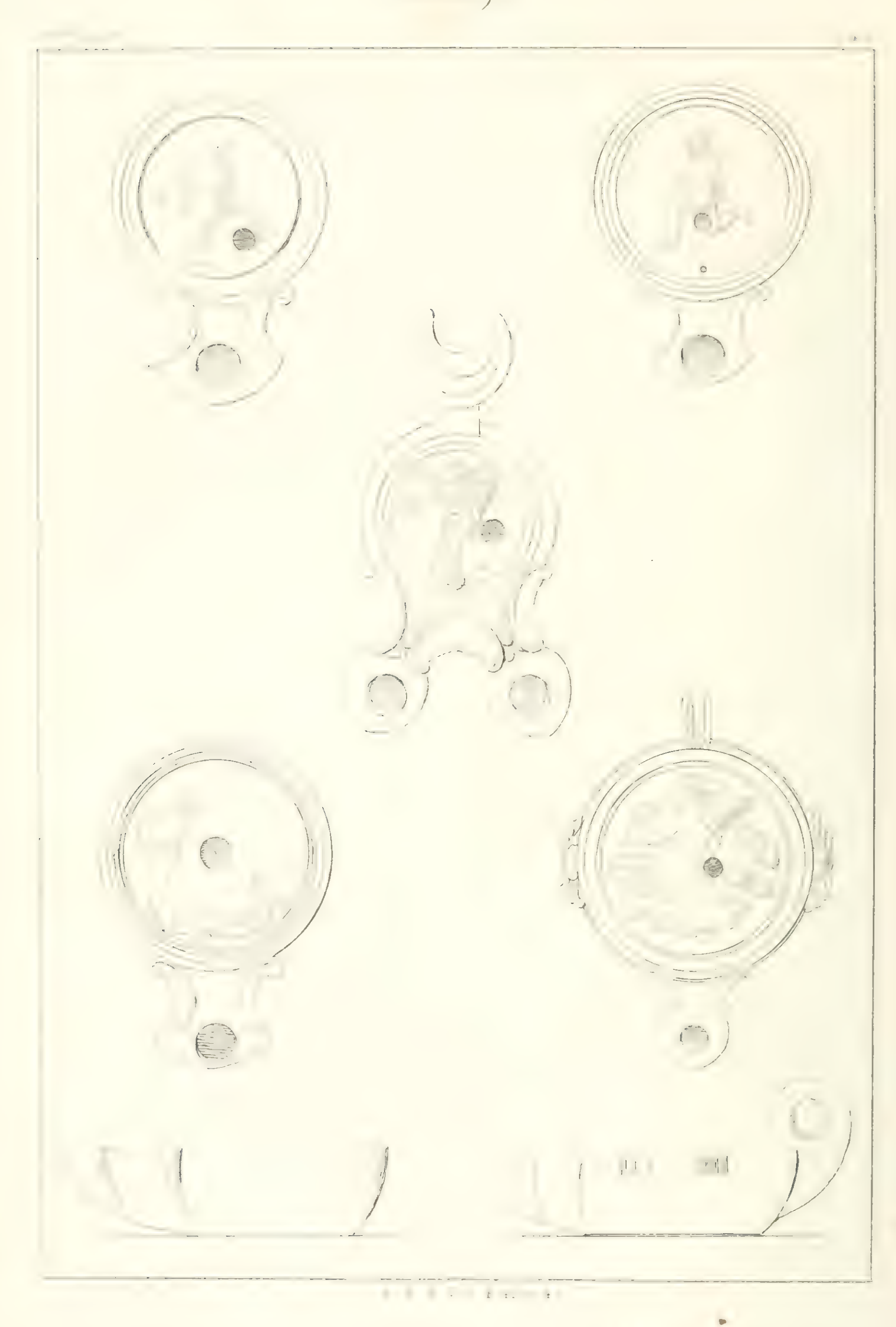


PLANCHE 48.

Les trois premières lampes de cette planche, toutes trois sans anses et à peu près pareilles, représentent des gladiateurs, ce qui marque évidemment des lampes sépulcrales. En effet, les malheureux âges de barbarie ont transmis à l'antiquité païenne cette croyance atroce que l'effusion du sang humain avait le pouvoir de satisfaire ou d'apaiser les dieux infernaux et les mânes ou les âmes des morts. C'est pourquoi, dans l'origine des sociétés, on immola sur le tombeau des chefs leurs prisonniers de guerre (1), leurs esclaves ou des condamnés. On sait que les mots *hostis*, ennemi, *hostia*, victime, se confondent dans une même origine. Par la suite, la coutume s'introduisit de faire combattre entre eux ces hommes destinés à la mort. On attribue aux Toscans l'invention des combats de gladiateurs (2); et ces peuples poussèrent la passion pour ce cruel divertissement au point de faire paraître des combattants jusque dans leurs festins (3) : peut-être, cependant, cette assertion ne doit-elle s'appliquer qu'à leurs festins funèbres. Quoi qu'il en soit, ils transmirent aux Romains l'usage de

(1) Homer., *Il.*, φ, 26.

(2) Nic. Damasc., *ad Athen.*, IV. p. 154.

(3) Strab., V, pag. 250; Tit. Liv., IX, 40; Sil. Ital., XI, 51.

ces spectacles inhumains, et la fureur en fut poussée chez ceux-ci à un point extraordinaire. Constantin essaya de supprimer les combats de gladiateurs; mais ce ne fut que sous Honorius qu'ils cessèrent entièrement (1). Bien que ce farouche divertissement fût offert au peuple romain dans une foule d'occasions, non-seulement par les magistrats qui entraient en fonctions, et surtout par les édiles, mais même par de simples particuliers, toujours est-il que les combats de gladiateurs gardèrent leur emploi spécial comme jeux funèbres, comme la partie intégrante des cérémonies des funérailles (2) : les particuliers les ordonnaient par testament, et faisaient même des dispositions pour qu'ils fussent renouvelés à chaque anniversaire de leur trépas (3).

Mais si l'on trouve en quelque endroit des bas-reliefs, des vases, des lampes comme les nôtres, représentant des combats de gladiateurs, il ne faut pas toujours en conclure que les jeux funèbres aient été réellement célébrés dans ce lieu. On ne doit pas perdre de vue ce vers de Virgile (4) :

Sparserat et latices simulatos fontes Averni.

« Il avait répandu des coupes qui figuraient les eaux de l'Averne. »

Il est utile surtout de se rappeler la remarque que

(1) Theodoret, *Hist. eccl.*, V, 26; Cassiodore., *Hist. trip.*, X, 2.

(2) Senec., *de Brev. vit*, 20, Valer. Maxim., II, 4, 7; Sueton., *Jul.*, 26, et *Tiber.*, 37.

(3) Horat., *Sat.*, II, 3; Pers., VI, 48.

(4) *Æn.*, IV, 512.

ce passage suggère à Servius : « Dans les sacrifices, dit le commentateur, tous les objets que l'on ne pouvait avoir en substance étaient représentés, et cette fiction tenait la place de la réalité. » Ainsi nos lampes, sur lesquelles sont représentés des gladiateurs, ne prouvent qu'une seule chose, c'est que partout où on les trouve il y avait un tombeau : toutes les lampes de cette espèce peuvent être appelées sépulcrales.

L'un de nos gladiateurs est blessé et mourant ; il a laissé tomber son bouclier et son épée. *Habet* ou *hoc habet*, « Il en tient ! » comme disaient les spectateurs attentifs à juger les coups. L'épée (*gladium*) était l'arme générique du gladiateur ; on voit cependant les rétiaires armés d'un trident comme nous les avons déjà montrés (1), et les bestiaires d'un couteau (*cultrum*) : c'est ce qui explique cette phrase de Sénèque sur un homme qui hésite s'il se fera gladiateur ou bestiaire : *Dubitat utrum se ad gladium locet, an ad cultrum.*

Le second est encore sur la défensive : il a mis un genou en terre, probablement parce qu'il est déjà blessé, quoique moins grièvement ; et il appuie son bouclier sur l'autre genou. Ce gladiateur, comme celui d'une planche précédente (2), porte un casque dont le cimier est orné d'un panache. Quoique Juvénal donne un cimier (*cristas*) à tous les gladiateurs, il paraît néanmoins, d'après l'autorité de Varron (3), que les plumes ou le panache,

(1) Voy. pl. 25.
(2) Voy. pl. 32.
(3) *De Ling. lat.*, IV, 34 ; Lips., *Sat.* II, 11.

pinnæ, distinguaient plus particulièrement les Samnites ou hoplomaques; c'est pourquoi les autres gladiateurs, quand ils étaient opposés à ceux-ci, étaient appelés *pinnirapi*, ravisseurs de plumes (1).

Enfin, voici deux combattants, dont l'un est renversé et sans doute blessé; l'autre, debout, l'épée à la main et levant son bouclier, semble observer l'état de son adversaire et se préparer à le frapper de nouveau s'il se relève, ou si le peuple ordonne de l'achever. Ce meurtre de sang-froid se rendait par l'expression consacrée, *repetere* (2) : l'art d'égorger les hommes avait ses règles et son vocabulaire.

Le plan de cette dernière lampe est accompagné de son profil.

Nous avons déjà vu un quatrième gladiateur, dans la première attitude du combat, qui se rapporte à cette série (3).

Vient ensuite une lampe monolychne, d'un travail plus achevé, représentée de plan et de profil, accompagnée de deux petits ornements latéraux assez jolis, mais remarquable surtout et vraiment précieuse à cause des paroles augurales qui y sont inscrites et des présents du jour de l'an qui s'y trouvent figurés.

On sait quelle importance les anciens attachaient aux circonstances fortuites, soit visibles (*monstra*), soit perceptibles par l'oreille (*omina*), desquelles ils tiraient

(1) Juven., III, 28.
(2) Lactant. Firm., VI, 20.
(3) Voy. pl. 32.

des présages. Le plus grand de ces Romains impassibles au sénat, intrépides à la guerre, rentrait effrayé dans sa maison si en sortant il avait rencontré un mouton ou un singe, ou si son pied droit s'était heurté contre une pierre (1) : du moins il s'empressait de cracher, pour rejeter l'augure fatal. Les augures acquéraient une nouvelle importance au commencement d'une entreprise; mais ils en avaient surtout une bien grande le premier jour de l'année : ce jour-là chacun s'appliquait d'abord à quelque travail relatif à sa profession (2), par suite de la même idée qui fait dire à nos bonnes femmes : « Ce que l'on fait le premier jour de l'an, on le fait toute l'année. » Une partie de la journée était consacrée à des prières publiques et privées (*communia vota*) (3); mais non pas aux prières spéciales pour les empereurs : celles-là étaient réservées pour le troisième jour, qu'on appelait à cause de cela *vota* (4). Quant au lendemain, comme il était néfaste, on le passait en festins et en divertissements dans l'intérieur de la maison (5). Les visites se faisaient le premier de janvier, et l'on s'offrait alors des souhaits mutuels de prospérité avec quelques petits présents, appelés *strenæ*, « étrennes », soit pour *ternæ*, du nombre trois, qui était d'un bon augure (6), soit

(1) Lucian., *Pseudolog.*, 17; Plin., XXVIII, 3.

(2) Ovid., *Fast.*, I, 169.

(3) Plin., XXVIII, 2.

(4) Plutarch., *Cicer.*, p. 1578; Vopisc., *Tacit.*, 9.

(5) Julian, *Misopog.*, p. 346; Liban., *Destr. Calend.*, p. 178.

(6) Festus, sub verb. *Strenæ*.

plutôt à cause des branches arrachées au bois sacré de *Strenua*, déesse de la force, qui furent offertes à Titus Tatius le premier jour de l'an (1), alors le premier mars; car janvier et février n'ont été établis que par Numa (2). Ces présents sont distincts des *xenia*, que l'on offrait à ses hôtes (3) et des *apophorètes,* qui dans un repas se distribuaient aux convives (4). Les *strenæ* comprenaient nécessairement tous les objets que l'on voit sur le disque de notre lampe, et peut-être y joignait-on quelquefois la lampe elle-même, comme on en mettait une aussi parmi les apophorètes (5). Cependant quelques archéologues pensent que ces lampes de nouvelle année étaient uniquement destinées à être allumées, le soir, devant les portes des maisons, que l'on illuminait ce jour-là (6).

Reprenons la description de notre lampe. On y voit une Victoire, tenant de la main gauche une palme, et de la droite un médaillon qui porte cette inscription :

ANNV*m* NOVM FAVSTVM FELICEM MIHI,

c'est-à-dire : « Je me souhaite à moi-même une nouvelle année heureuse et prospère! » vœu assez original, et qui distingue ce monument des autres du même

(1) Nonius; Symm., *Epist.*, X, 28; Lipen., *Hist. stren.*, 3, § 14.
(2) Ovid., *Fast.*, I, 39 et 43.
(3) Vitruv., VI, 10.
(4) Martial, *Epigr.*, XIV, 1, 6.
(5) Martial, *Epigr.*, XIV, 39 et 41.
(6) Lipen., *Hist. stren.*, 2, sec. æt., § 23.

genre, lampes, gemmes ou médailles, lesquels portent tous : *tibi, imperatori, principi,* etc. (1). Il paraît que le possesseur n'a pas voulu déroger à l'usage que les anciens avouaient hautement, et que les modernes déguisent davantage, de commencer par soi-même les souhaits que l'on fait pour le bonheur universel; bien plus, il ne parle que de lui-même et sous-entend tout le reste. Il y a un vers de Plaute (2) qui renferme la formule complète, sinon polie, du moins pas tout à fait exclusive :

Bene mihi, bene vobis, bene amicæ meæ!

« Bonheur à vous, à moi! bonheur à ma maîtresse! »

C'est tout simplement la fameuse règle des rudiments : *Ego et tu valemus,* « Moi et vous (pour, Vous et moi), nous nous portons bien. »

Autour de la figure, on voit les divers présents d'usage. C'est d'abord une feuille de laurier : cet accessoire rappelle les feuillages du bois de *Strenua;* il confirme l'étymologie déjà donnée, et s'accorde avec les glossaires, qui traduisent *strena* par θαλλός, « rameau », ainsi qu'avec ce distique de Tibulle (3) :

Et suspensa sacris crepitet bene laurea flammis,
Omine quo felix et sacer annus erit.

(1) Bellori, *Luc. sep.*, part. III, tab. 5; Passeri, *Luc. fict.*, part. I, tab. 6; Meffei, *Gem.*, part. I, p. 113.

(2) Plaut., *Pers.*, V, 1, 20.

(3) *Eleg.*, II, 5, 81.

« Que le laurier suspendu sur les flammes sacrées y brûle en pétillant,
« présage d'une année heureuse et sainte ! »

De l'autre côté, on voit un rameau de palmier chargé de son régime de dattes, encore dans son enveloppe ou spathe, selon la coutume des anciens quand ils présentaient ce fruit (1), à moins qu'on ne le dorât, ce qui se faisait aussi quelquefois pour les étrennes (2).

Plus bas est un objet peu distinct, que des critiques ont pris pour un foudre, mais qui ne peut être qu'une masse, un ballot de figues sèches. En effet, les figues de Carie (*caricæ*) devaient être au nombre des présents de nouvelle année (3), tandis que le foudre de Jupiter n'a aucun rapport avec les étrennes; et les figues sèches se vendaient à Rome dans des espèces de paniers ou de sacs de roseaux tordus, *torta meta* (4), qui devaient offrir à peu près la figure indiquée.

Sous le médaillon se trouve un fruit qu'il n'est pas aisé de reconnaître; peut-être faut-il y voir une noix ou une pomme de pin confite, fruits que l'on met souvent parmi les présents distribués dans de pareilles occasions (5).

On aperçoit encore sur le fond de notre bas-relief trois médailles ou pièces de monnaie; c'est d'abord un as très-antique portant la double tête de Janus; puis deux autres

(1) Stat., *Sylv.*, I, 20; Non., *de Re cib.*, I. 39.
(2) Martial, XIII, 27, et VIII, 33.
(3) Ovid., *Fast.*, I, 185.
(4) Martial., XIII, 28.
(5) Martial., XIII, 25; V, 31; VII, 90; XIV, 18; Eschin., *Ep.*, V, p. 123.

pièces qui doivent être plus modernes et d'une valeur plus élevée : car, dans la vieillesse de Rome, tout perdit sa simplicité primitive, et les présents devinrent de plus en plus magnifiques. Par les mains du préfet de la cité, le sénat offrait à l'empereur des patères pleines d'or (1); et Honorius régla la somme à une livre de ce métal, faisant soixante-douze solides (2); en retour, l'empereur distribuait aux magistrats des pièces de monnaie nouvellement frappées à son image.

L'une des deux médailles offre deux mains enlacées, avec deux serpents qui tiennent lieu du caducée; ordinairement celles qui portent cet emblème ont pour exergue *Fides*, ou *Concordia*, ou *Caritas mutua* (3). L'autre porte une Victoire les ailes déployées; les médailles de cette espèce sont connues sous le nom de *Nummi Victoriati*.

C'est à ce genre de médailles que ressemble le disque de la dernière lampe de cette planche, qui est dilychne, ainsi que celui d'une lampe décrite précédemment (4). On y voit une Victoire ailée, présentant de la main droite une couronne, et de la gauche une palme, et tenant un pied en l'air, tandis que le second s'appuie sur un globe qui semble prêt à rouler. La Victoire partage ce dernier emblème avec la Fortune ; et des deux côtés l'allégorie est également frappante de justesse.

(1) Symmach., *Ep.*, X, 28.

(2) *Cod. Theod.*, *de Obl. vot.*

(3) Agostin., *Med.*, p. 38; Beger., *Th. Br.*, tom. II, p. 722 et 734.

(4) Pl. 32.

PLANCHE 49.

Ces quatre lampes monolychnes offrent quatre sujets différents.

Dans la première, un homme renversé sur le sol s'attache d'une main à la corne d'un taureau qui est au-dessus de lui, tandis que plus loin un cheval court, la bride sur le cou. Sans doute ce groupe représente la *tauromachie,* ou plutôt la *taurocathapsie,* qui faisait quelquefois partie des jeux publics à Rome. César et l'empereur Claude firent entrer dans le cirque des cavaliers thessaliens qui, en galopant côte à côte avec un taureau, lançaient une courroie sur les cornes de l'animal ; alors, abandonnant leur coursier ils se laissaient aller sur le taureau, et le renversaient (1). Cette chasse ou ce combat se trouve représenté sur plusieurs monuments (2), et même sur le célèbre marbre d'Oxford où se lit ce mot ταυροκαθάψια (3).

La deuxième lampe, que l'on a dessinée au bas de la planche sous deux points de vue, représente un quadrige lancé dans la carrière. Les courses du cirque offrent un sujet que l'on rencontre assez fréquemment sur les lampes antiques (4). Il n'y a point de raison, comme nous l'a-

(1) Sueton., *Claud.*, 21 ; Plin., VIII, 45; Reiske, *Anth. Ceph.*, 728 ; Heliod., *Æthiop.*, p. 498.

Liebe, *Goth. numm.*, p. 27 et 206 ; Passeri, *Luc. fic'.*, tom. III, tab. 18.

(3) *Marn.*, 37, p. 485.

(4) Bellori, *Luc. sep.*, p. 1, fig. 25 et seqq.; Passeri, *Luc. fict.* tom. III, tab. 26 et seqq.



vons fait observer, pour qu'elles se rapportent à des jeux qui ont été réellement célébrés, ou pour admettre qu'elles soient plutôt sépulcrales que domestiques. Le conducteur tient de la main droite le fouet avec lequel il excite ses chevaux, et de la gauche les rênes attachées à des bandelettes qui lui servent de ceinture. Ces bandelettes, décrites par Galien, qui les nomme ἁρματηλάται (cochers), sont marquées plus distinctement dans d'autres monuments du même genre. Il arrivait souvent que les conducteurs de chars se faisaient une ceinture des rênes elles-mêmes, afin de retenir et de guider les chevaux à l'aide du poids de leur corps : c'est ce qui rendait leur perte presque inévitable, quand ils venaient à être précipités de leur char, et telle est la principale cause de bien des morts tragiques pareilles à celle d'Hippolyte, si souvent décrite par les poëtes (1).

Un coq avec une palme, sur la troisième lampe, rappelle les combats de coq, que les Dardaniens gravaient sur leurs monnaies (2), et ceux qui furent établis à Athènes par Thémistocle (3). Les combats de coqs et de cailles furent aussi en usage à Rome : Auguste et Antoine, pour charmer l'oisiveté des camps, engageaient des défis de cette espèce, dans lesquels les champions du futur empereur furent toujours victorieux (4) ; la riva-

(1) Sophocl., *Electr.*, 747; Eurip., *Hippol.*, 1236 et 1244; Ovid., *Met.*, XV, 524; Senec., *Hippol.*, 1072; Stat., *Theb.*, VI, 504.

(2) Pollux, IX, 84.

(3) Lucian., *de Gymn.*, 37; Aristot., *Hist. anim.*, IX, 8; Columell., VIII, 2.

(4) Plutarch., *Anton.*, 930.

lité de Caracalla et de Géta éclata d'abord dans des occasions pareilles (1). Les oiseaux donnèrent ainsi de véritables augures.

La quatrième lampe représente un Amour ou un Génie ailé qui, dessiné peu nettement, paraît tenir d'une main un poisson, et de l'autre un rouleau de filet. S'il y avait une Vénus marine, on connaissait aussi un Amour marin; et les poëtes, dans un langage allégorique, qui paraîtrait un peu suranné maintenant, représentaient ce dieu tantôt comme chasseur et tantôt comme pêcheur. Peut-être, d'ailleurs, ne faut-il voir ici tout simplement que le Génie de la pêche.

PLANCHE 50.

Cette planche offre une lampe dilychne, dont la poignée est un aigle posé sur un globe, et dont le disque représente un buste d'homme, derrière lequel est un croissant. Ces deux symboles, l'aigle et le croissant, sont consacrés à Jupiter, le dernier comme exprimant l'éternité. On les trouve réunis sur plusieurs lampes antiques (2), et dans quelques autres monuments. Il en est un qui peut lever tous les doutes : c'est une colonnette sur laquelle on voit l'image de Jupiter, ayant la foudre sous ses pieds et le

(1) Herodian., III, 10.

(2) Bellori, part. II, tab. 4; Montfauc., tom. V, part. II, tab. 154 et 155; Passeri, tom. I, tab. 26., 31.



croissant sur la tête, avec cette inscription : IOVI. SERENO. SACR.

Les six lampes qui viennent après celles-là sont monolychnes, et représentent six différents sujets :

Un dauphin enlacé autour d'un trident, attributs de Neptune;

Un dragon, deux dauphins et un petit temple qui est vu comme dans le lointain : cette allégorie se rapporte peut-être à l'expédition des Argonautes et au dragon qui garde la toison d'or, dans le temple d'Æa, ville de la péninsule de Colchos (1); car dans la numismatique le dauphin désigne ordinairement une cité maritime (2);

Un buste de femme, dont les traits expriment le courroux, dont la coiffure est bizarre, et qui est supporté par deux dauphins : si cette figure n'est point un pur caprice de l'artiste, on peut y voir une de ces sirènes qui, furieuses de n'avoir pu attirer Ulysse dans leurs piéges, se précipitèrent dans les flots (3); ou peut-être, et plus vraisemblablement selon nous, une Scylla;

Un buste d'homme avec un croissant, emblème qui, comme nous l'avons dit, indique un objet consacré à Jupiter; à moins qu'on n'aime mieux voir ici, d'après un marbre de Palmyre (4), Malachbel, la lune des Syriens : on pourrait encore y chercher une apothéose, comme dans cette médaille de Faustine qui

(1) Strab., I.

(2) Burman., *Numism. Sicil. Dorvill.*, 329 et 450.

(3) Hygin., *Fab.*, 125 et 141; Claud., v. 254 et seqq.

(4) Spon., *Miscell. erud. antiquit.*, sect. I, art. 1.

porte, avec une figure sur un croissant, la légende, *Sideribus recepta*, « admise parmi les astres (1); » et en effet c'est dans la lune que l'on a souvent placé le séjour des bienheureux (2);

Un oiseau tenant un rameau d'arbre, et peut-être un corbeau tenant un rameau d'olivier : dans ce cas, la lampe serait consacrée à Phœbus; car ces deux symboles se trouvent sur le revers d'une médaille de Domitien représenté en Apollon (3);

Deux dauphins, entre lesquels est un objet assez difficile à distinguer, mais qui pourrait bien être l'acrostolion ou la galerie de proue d'un vaisseau : en ce cas, la lampe serait consacrée à Neptune, comme celles du même genre (4).

Un peu au-dessus des deux dernières lampes on voit le profil et la coupe perpendiculaire d'un petit ustensile de terre cuite formé de deux cylindres creux et concentriques : le cylindre extérieur a sur les côtés deux petites éminences propres à servir d'anses, et l'intérieur s'élève un peu au-dessus du niveau du premier; il communique avec celui-ci par une ouverture latérale que l'on voit dans la coupe. La partie supérieure du plus petit cylindre paraissant encore noircie par la fumée, il est évident qu'il contenait une mèche, et que la capacité qui l'entoure était le réservoir d'huile. En décrivant les

(1) Buonarrotti, *Med.*, 44.

(2) Bie, *Num. aur.*, tab. 43; Dante, *Parad.*, IV.

(3) *Mus. Farnes.*

(4) Passeri, tom. I, tab. 45; Fabrett., *Col. Traj.*, p. 347.



lanternes, nous rencontrerons de petites lampes d'une construction semblable, dont la matière est métallique : nous en concluons que celle-ci était appliquée à un pareil usage ; mais elle se trouvait sans doute dans une lanterne de bois, qui aura été détruite.

PLANCHE 51.

Les deux premières lampes de cette planche, toute deux de terre cuite et monolychnes, se rapportent au culte de Jupiter : elles représentent, l'une le dieu lui-même avec l'aigle et le foudre ; et l'autre l'oiseau seul. Peut-être y a-t-il un certain rapport entre ces deux antiques et les lampes qui, selon Pline (1), constituaient un instrument magique avec lequel on pouvait faire descendre du ciel (*elicere*) le maître du tonnerre ; ou, ce qui signifie la même chose, attirer à volonté ou conjurer la foudre. On sait que cet art fut connu des Étrusques : c'est par lui que s'illustra Prométhée, ce Franklin des premiers jours.

Les quatre autres figures de la même planche font connaître, sous tous les aspects et dans tous ses détails, une lampe de bronze d'un travail exquis. Le profil montre les légères arabesques qui s'arrondissent sur ses flancs, la courbure gracieuse de l'anse, et le groupe naïf formé par un enfant ailé qui, jouant avec une oie, emploie toutes ses forces à retenir entre ses petits bras le volatile, qui

(1) *Hist. nat.*, XVIII. 8, et XXX, 2.

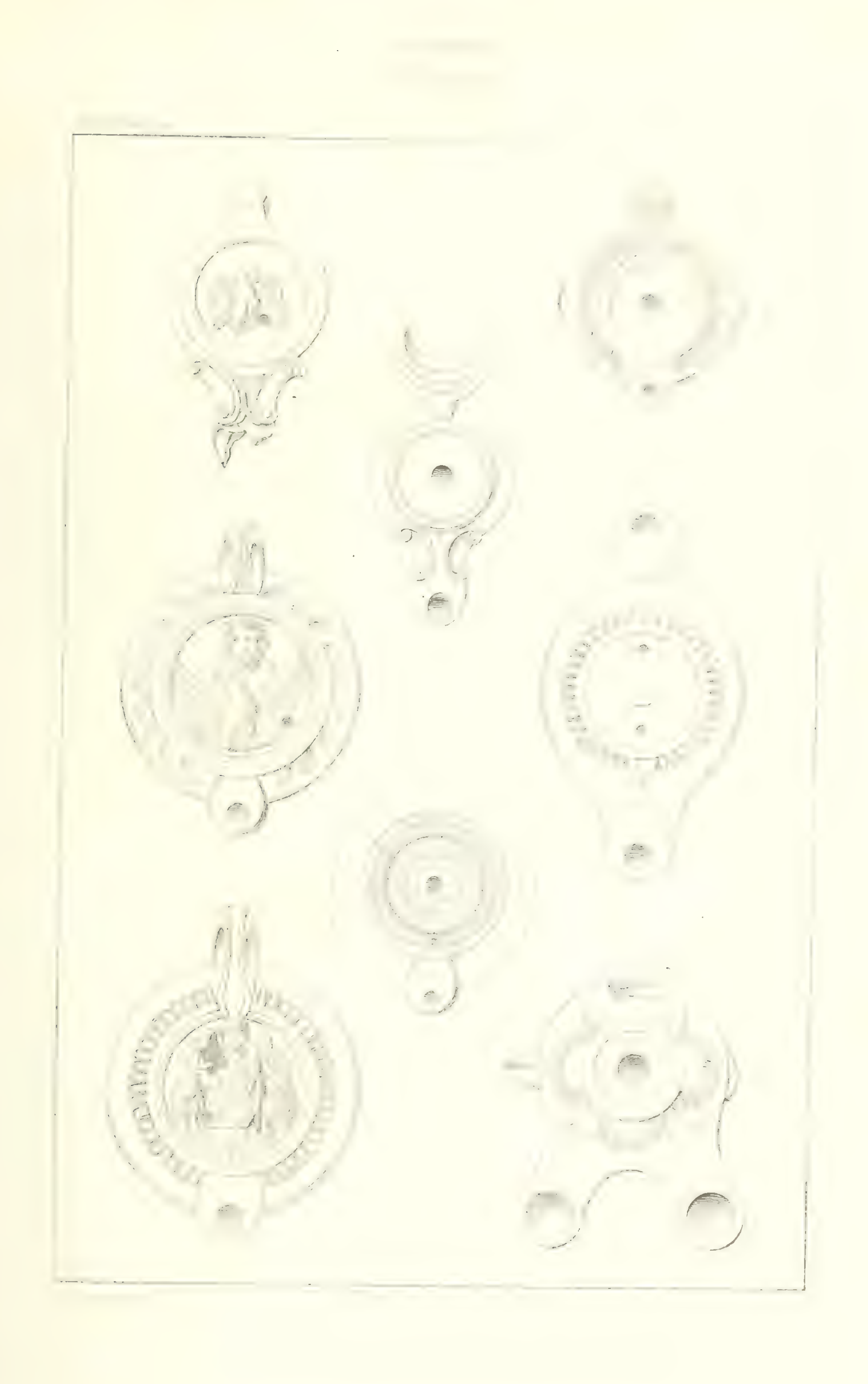
se débat en criant. Ce groupe, qui est posé sur le bouchon de la lampe, et qui tient à la poignée de celle-ci au moyen d'une chaînette attachée aux pieds de l'oiseau, est représenté une seconde fois, vu par le dos de l'enfant. Des deux plans, l'un montre le dessus de la lampe, et la manière dont les deux becs, ainsi que la palmette de la poignée, se rattachent au disque ; l'autre fait voir les palmettes qui décorent le dessous des deux becs, et l'attache des deux tiges de l'anse sous la coupe convexe.

On a prétendu reconnaître dans l'oie un cygne, et dans le groupe, par conséquent, une allusion à la fable de Léda, ou Jupiter vaincu par l'Amour : ce qui formerait un pendant à quelque autre groupe où se trouverait un enfant jouant avec un paon, c'est-àdire, l'Amour vainqueur de Junon (1). Tout cela peut être fort joli ; mais une pareille combinaison n'est ni simple ni naïve : elle appartient au siècle de Louis XV, et non pas au siècle d'Auguste.

PLANCHE 52.

Des huit lampes que contient cette planche, il y en a deux, le Jupiter et l'aigle, à propos desquelles nous ne pourrions que répéter ce que nous avons dit en décrivant la planche précédente.

(1) Gronov., *Thes. ant.*, tom. XI, p. 74, n. 44.



Trois autres ne sont remarquables que par le travail et le goût des ornements qui entourent le disque.

La sixième et la dernière de celles qui n'ont qu'une mèche représente Cybèle, ou la Mère des dieux : cette figure, grossièrement modelée et détruite en partie, est assise entre deux lions : elle tient sur ses genoux une espèce de tambour; à sa droite paraît être une figure d'Atys, et à gauche un arbre, un pin sans doute (puisque Atys fut changé en pin) auquel sont suspendues des cymbales.

Cette lampe fut trouvée à Herculanum, cité qui possédait un temple de Cybèle, comme le démontre une inscription que les fouilles ont mise au jour, et de laquelle il résulte que Vespasien rétablit le temple de la Mère des dieux, détruit par un tremblement de terre.

Ce n'est point ici le lieu de nous étendre sur les divers noms de la Mère des dieux, parmi lesquels on remarque celui de Cybébé (Κυβήβη); sur ce qu'elle a de commun avec la déesse syrienne ou la Vénus des Phrygiens, avec Diane ou Bendide de Thrace, et avec Vesta même, étant vierge quoique mère; sur ses mystères nocturnes, et l'expiation taurobolique, sur ses amours avec Atys, sa jalousie et ses fureurs; sur le fanatisme, les convulsions et les hurlements mystiques des Galles et des Corybantes, et sur l'affinité de ces prêtres avec les Bacchants et les Ménades. Il serait également impossible de résumer ici les longues discussions qui se sont établies entre les savants sur cette question : Atys et Attis sont-ils deux personnages différents, comme l'a voulu établir Saumaise? ou

bien n'en forment-ils qu'un seul? Nous ne pouvons que renvoyer nos lecteurs curieux de ces éclaircissements aux poëtes et aux mythographes anciens, ainsi qu'à leurs commentateurs (1).

Enfin cette planche donne deux lampes dilychnes. L'une est remarquable comme devant être nécessairement suspendue ou portée par le milieu; car les deux mèches se trouvaient aux deux extrémités. L'autre, dont la poignée est brisée, se distingue par la bizarrerie de sa forme et de ses ornements.

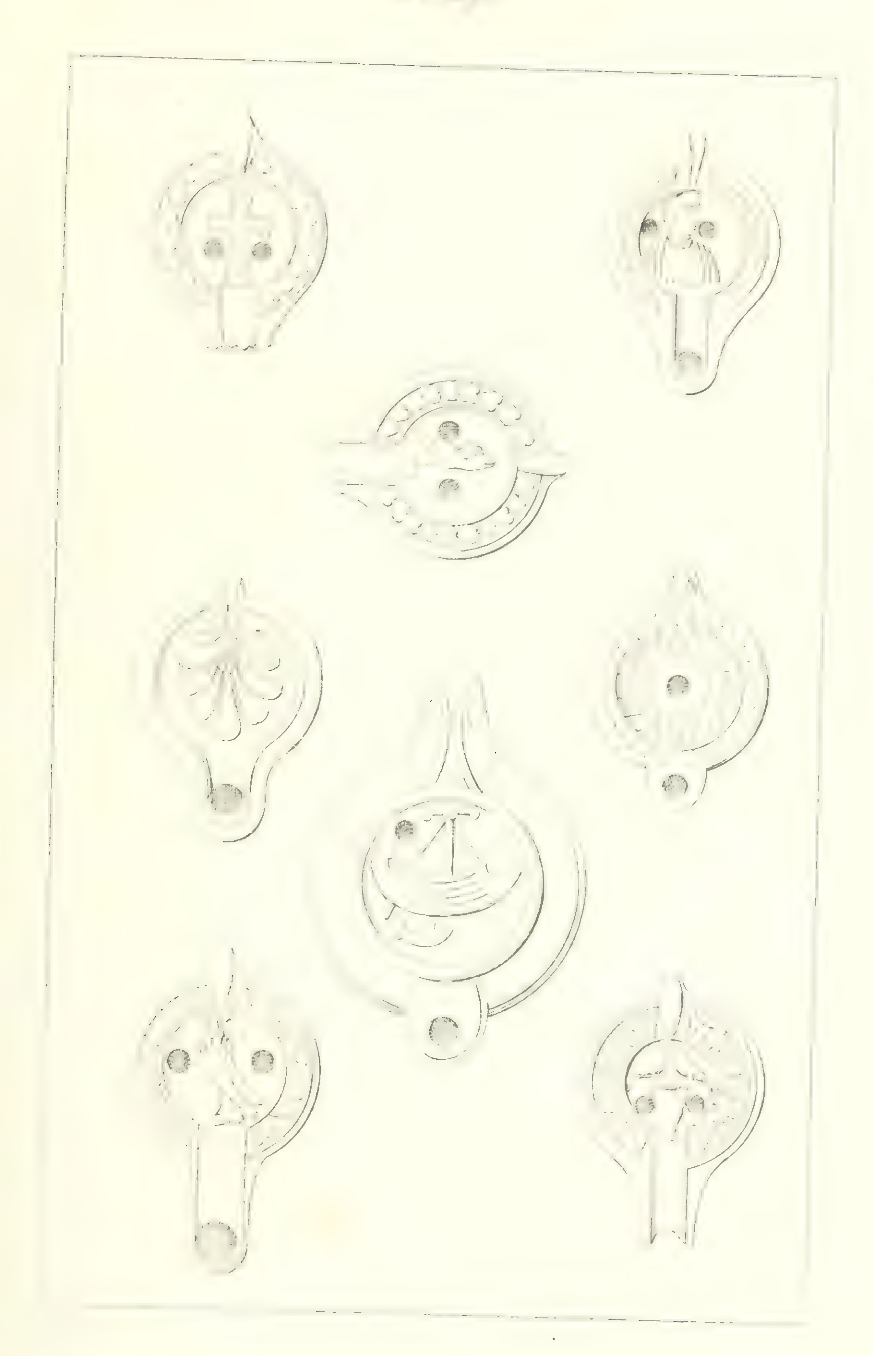
PLANCHE 53.

Parmi ces huit terres cuites, quelques-unes offrent des particularités curieuses.

Au milieu d'un cercle, orné de feuilles détachées, on voit une croix couverte elle-même de petits cercles et de boutons, et dont les quatre branches vont en s'élargissant vers leur extrémité. Comme plusieurs autres qui ont été décrites par les archéologues (2), cette lampe

(1) Fulgent., *myth.*, III,5; Girald., *Synt. D.*, IV, Hesych. in Κυβήβη; Diodor., III, 58; Strab., X, 718; Ovid., *Fast.*, IV, 181; Serv., *ad Æn.*, III, 113; Isidor., VIII, 11; Apul., *Met.*, VIII, 678; Gronov., *Thes. ant.*, VII, 425; Voss., *Idol.*, I, 20; II, 2 et 52; Ovid., *Met.*, X, 103; Hemsterhuys, in Lucian., *Dial deor.*, XII, 95; Silburg., in Pausan., VII, 17; Salmas., *Exerc. Pl.*, p. 37; Casaubon, in Pers., I, 93; *Ant., ceph.* 471.

(2) Aringh., *Rom. Sotterranea*, III, 22; De la Chausse, *Mus. Rom.*, V, tab. 1 et seqq.



peut être comptée parmi les plus anciens monuments de la religion chrétienne; et en effet, si l'on admet que l'apôtre saint Pierre arriva en Italie, comme Eusèbe l'affirme, la troisième année du règne de Claude, c'est-à-dire la quarante-troisième de notre ère, Pompéi n'ayant été enseveli sous les cendres du Vésuve que trente-sept ans après, il serait possible que la foi nouvelle se fût assez répandue dans cet intervalle parmi les habitants de cette malheureuse ville pour y avoir laissé des monuments durables de ses progrès. Il ne faut pas se dissimuler néanmoins que l'on a rencontré des figures semblables à des croix sur des monuments antérieurs à l'ère chrétienne, et notamment sur deux vases étrusques (1). Il se trouve aussi des croix parmi les hiéroglyphes qui couvrent les édifices religieux des Égyptiens (2); mais là ce symbole, qui est le fameux *tau* des mystères, a une tout autre valeur.

Sur la lampe qui suit se montre, dans un cercle entouré de deux palmes, le buste d'une jeune femme : c'est du moins ce qui est indiqué par sa coiffure appelée *mitella*, et par les deux bandes d'étoffe qui lui forment une espèce de collerette (3).

Plus loin, au milieu d'un cercle orné de feuilles en cœur qui forment une espèce de chapelet, s'offre l'image d'un dauphin, près de la queue duquel on voit encore une

(1) Passeri, *Pittur. etrusc.*, tom. I, tav. 53 et 87.

(2) Socr., *Hist. eccl.*, V, 17; Sozomen., VII, 15; Nicephor., XII, 26; Suid., IX, 29, et Rufin, II, 29.

(3) Serv., *ad Æn.*, I.

feuille en forme de trèfle. Le dauphin était, comme nous l'avons déjà répété, le symbole de Neptune et des cités maritimes (1).

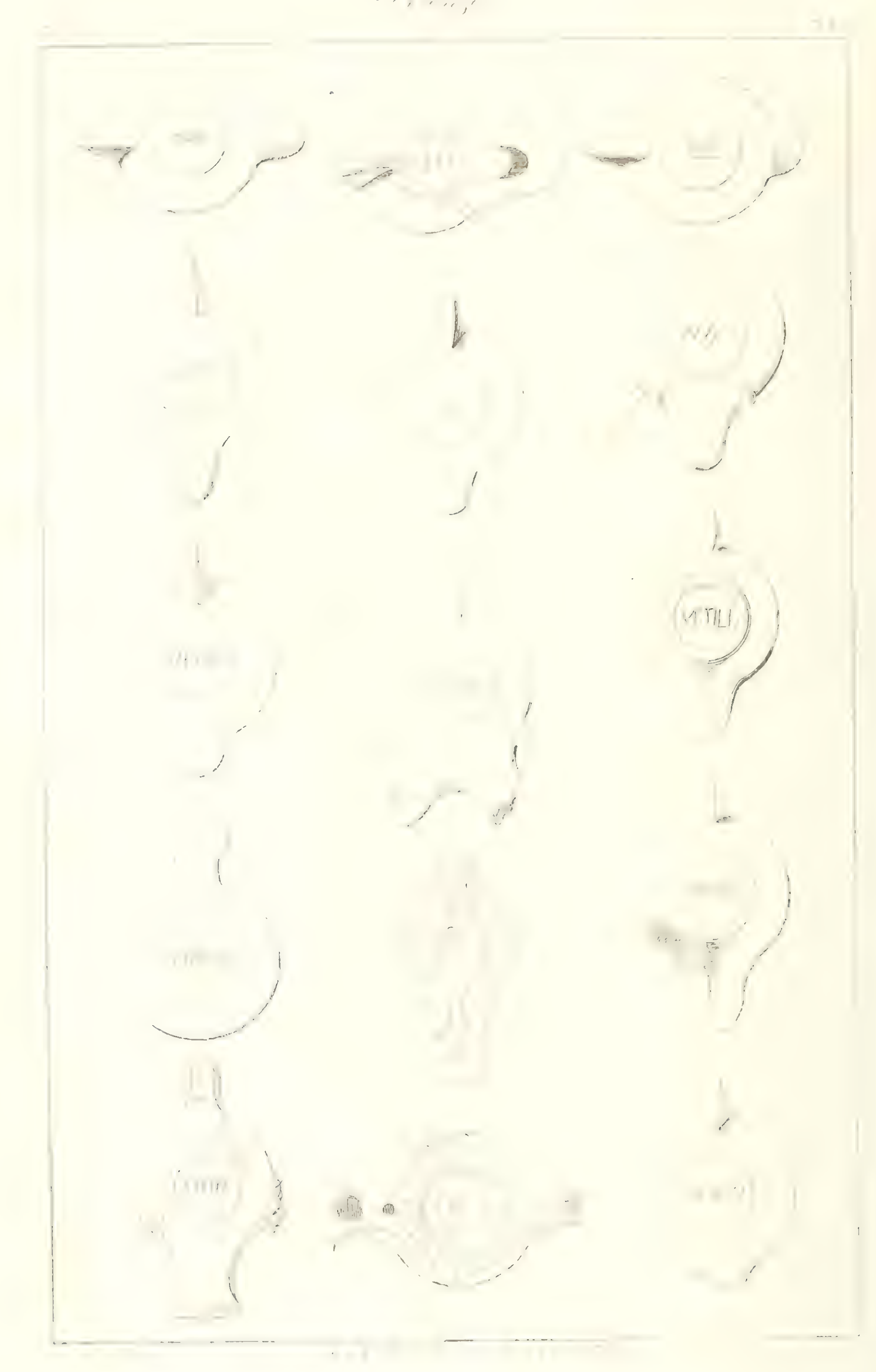
Viennent alors deux lampes dont le bas-relief n'a point de sujet précis : l'une a pour ornement une palmette correctement mais un peu lourdement dessinée; l'autre est chargée de petits boutons et de traits en zigzag d'un goût assez équivoque.

Une lampe beaucoup plus grande représente ensuite un navire du genre de ceux qu'on appelait *pistrix* (2), c'est-à-dire imitant la forme du monstre marin que l'artiste a peut-être voulu indiquer au-dessous. L'ampleur de l'aviron de cette barque suggère une remarque assez curieuse : c'est que plus les monuments représentant des vaisseaux sont anciens, plus larges sont les rames qui s'y trouvent représentées; ainsi la rame du vaisseau d'Ulysse aurait pu être prise, dans les pays qui ne connaissaient point l'art nautique, pour un van à nettoyer le blé (ἀθηρηλοιγός) (3). On en peut conclure que le modèle de cette lampe est des plus anciens.

Les deux lampes qui terminent la planche sont remarquables par l'ornement assez gracieux de leur contour, et par l'espèce de canal extérieur qui, comme dans les trois premières, met l'extrémité du bec en communication avec le trou par où l'on verse l'huile. L'une

(1) Spanh., *de V. et P. Numism.*
(2) Virg., *Æn.*, V; Tit. Liv., V, 4.
(3) Homer., *Odyss.*, λ, 150 et seqq.

BRONZES



a pour ornement un lion assis dans une attitude toute pacifique ; l'autre, deux colombes becquetant ensemble je ne sais quel fruit, et posées sur les deux anses d'un de ces vases, appelés *diota* (à deux oreilles) : touchant symbole d'amour et de concorde, qui pouvait honorer la tombe de deux époux.

PLANCHE 54.

On a réuni dans cette planche et dans la suivante toutes les lampes d'argile qui portent une inscription sous leur pied ; inscription qui paraît indiquer, sinon toujours, au moins le plus fréquemment, le prénom, le nom ou le surnom (*cognomen*) de l'artiste ou du fabricant. Comme deux d'entre les dernières sont vues à la fois de dessous et de dessus, ces quinze figures ne donnent que treize lampes et treize inscriptions que nous allons examiner successivement.

Dans un creux qui figure l'empreinte d'un pied humain sont les trois lettres **CVC** : on peut en former les noms, *Cuccurus*, *Cucutus*, *Cucius*, *Cucuma;* ou, en séparant la dernière lettre des deux autres, *Cudius Cerdo*, *Cupellius Chariton*, *Cutius Celsus*, noms que l'on trouve tous dans des inscriptions (1).

(1) Murat., 1928, 10; 1805, 11; 2085, 4, et 1052, 7; Gruter., 809, 8; 909, 6, et 1035, 10.

Dans deux empreintes semblables à la première, on trouve **P. VF**, sans doute pour *Publius Ufetius*, la *gens Ufetia* étant connue par les inscriptions (1).

PVLCIER, le même nom que *Pulcher*, surnom de la famille *Lutatia* et de la famille *Clodia* (2).

H peut signifier *Hermes*, *Hebenus*, ou bien, en faisant un **I** du second jambage, qui est plus grand que l'autre, *Hilarus*. Ces trois noms se trouvent sur des monuments figulins (3).

N. A. veut dire *Numerius Anteros*, *Agathobulus*, *Aprilis*, *Absantus* ou *Alexander* (4).

CMEVFO en ponctuant **C. MEV. FO** fait *Caius Mevius Fortis* (5).

Z. V. X. serait fort difficile à interpréter; mais en tournant la lampe dans l'autre sens, **X. A. Z.** peut signifier *Decimus Aurelius Zosimus* (6).

VETILI, nom de famille bien connu, mis sans doute au génitif, comme on a trouvé *Cassi, Icci, Oppi* (7).

ATIMETI, nom qui se trouve déjà ainsi au génitif sur une lampe où des archéologues ont lu mal à propos *Atimlti* (8); on le rencontre dans les inscriptions (9).

(1) Murat., 227,7.

(2) Gruter., 241, 452; 54, 820, 1041; Cicer., *pro Mil.*

(3) Fabrett., *Inscr.*, 502, 91; 516, 237; 520, 522.

(4) Fabrett., *Inscr.*, 500, 509, 512, et seqq.

(5) Murator., 503, 7; Fabrett., *Inscr.*, 516, 232; Passeri, *Luc. fict.*; II, 52; Bertolli, *Ant. di Aquil.*, p. 267.

(6) Murator., 1414; Fabrett., *Inscr.*, 121, 358.

(7) Gori, *Inscr.*, 222, 13; Passeri, tom. I, tab. 46; tom. II, tab. 9 et 92; tom. III, tab. 4 et 39.

(8) Licet., VI, 90.

(9) Fabrett., *Inscr.*, 502, 90; Murator., *Inscr.*, 398, 13; Ficoron., *Gemm.*, tab. 1, 21.

MYRO, est le nom d'un statuaire célèbre dont parlent Pline, Ovide, Ausone et une foule d'épigrammes de l'Anthologie; mais, à part le nom, cet artiste ne paraît avoir rien de commun avec celui qui a modelé notre lampe. Les inscriptions ne donnent d'ailleurs aucune lumière sur ce nom, d'origine grecque; sur une seule lampe, on a lu *Miro* (1).

ΚΕΛCΕΙ, nom latin écrit en caractères grecs, pour *Celsi;* car **ΕΙ** remplace, **Ι** tant pour le génitif singulier que pour le nominatif pluriel. On trouve cependant **CΕΛCΙ** sur une lampe antique du musée Farnèse. Il n'est pas rare de rencontrer des mots latins écrits en caractères helléniques (2) : les gloses de Basilicus et de Théophile en sont pleines, et l'on trouve dans une église de Nocera une inscription qui commence ainsi : **ΔΕ ΔΟΝΙC ΔΕΙ** pour *De donis Dei,* « Des dons de Dieu. » On voit ici un individu désigné par son seul surnom (*cognomen*), sans son prénom ni son nom de famille, usage qui s'introduisit dans les derniers temps de la république, tandis que jusque-là chaque citoyen avait été désigné par son prénom (3).

M. H. O, *Marcus Hostilius* ou *Herennius Obsequens;* à moins qu'on ne lise **M. HO**, *Marcus Hostilius*, ou **M. NO**, *Marcus Nomentanus;* ou, ce qui est encore moins

(1) Murator., *Inscr.*, 503, 6.

(2) Buonarrotti, *Osserv. su' vetri*, p. 180; Gori,, tom. I, p. 433; Marini, *Inscr. Alb.*, 128.

(3) P. Sirmond, *ad Ennod.*, lib. I. c. 1, *de Prop. nom. med. ætat.*, in præf. ad Sidon.

probable, en supprimant le point intermédiaire, MILO TITIN sans doute *Titinnius*, nom d'une famille bien connue. Cette lampe, qui est dessinée sous deux aspects, offre une particularité remarquable : sur l'un des côtés se trouvait une espèce d'anse, aujourd'hui rompue, dans laquelle on mettait sans doute le petit aiguillon destiné à relever la mèche. Cet accessoire a été observé dans plusieurs lampes antiques (1).

Il existe encore une seizième lampe à inscription, que nous n'avons point donnée pour éviter un double emploi. On y voit deux pieds d'homme, sur le premier desquels sont ces trois lettres PVI tandis que l'autre porte celles-ci PVR On peut en former les noms *Publius Vibius* (ou *Vibullius*) *Purpureus* ou *Puruladus* (2). Peut-être néanmoins, les lettres étant mal formées, faut-il lire deux fois PVF comme à la deuxième lampe, pour *Publius Ufetius*. Il est à observer toutefois que la marque du pied était commune à un grand nombre de fabriques, et qu'elle se trouve sur beaucoup d'antiques non-seulement d'argile mais encore de métal : on possède même des anneaux ou cachets qui portent cette marque, ce qui ne paraîtra point étonnant si l'on se rappelle que l'anneau était le symbole de l'autorité, et le pied celui de la possession territoriale (3).

(1) Passeri, *Lucern. fict.*, tom. I, tav. prelim., n. 3.

(2) Gori, *Inscr.*, 76.

(3) Everard. Oth., *Jurispr. Symbol. exerc.*, n. 17.

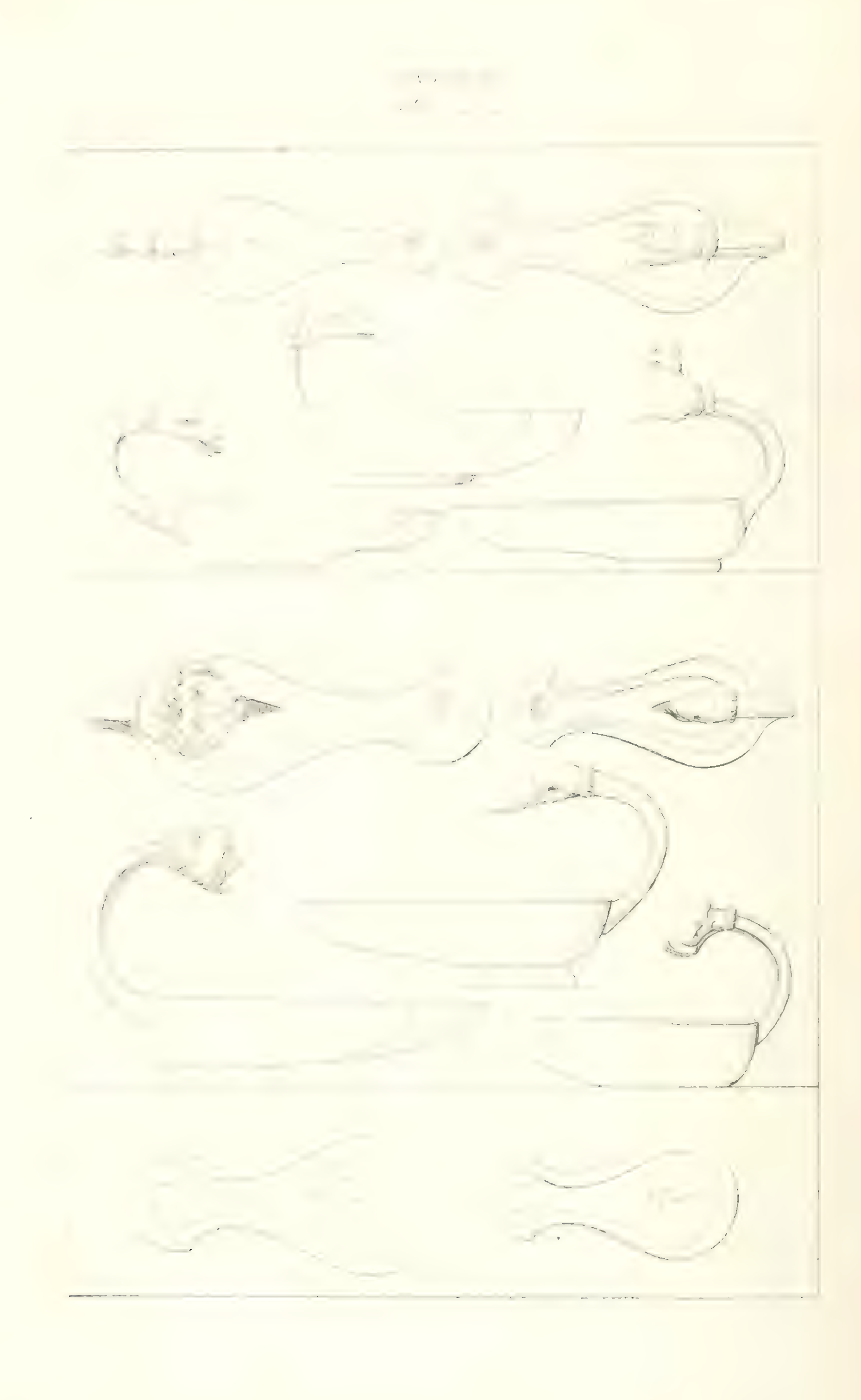


PLANCHE 55.

Cette planche est occupée par six lampes de bronze, toutes du même genre, représentées en plan et de profil. Elles ont la forme d'une nacelle, et leur poignée, qu'on peut appeler *chénisque*, ainsi que la poupe d'une galère antique, a pour ornement une tête d'animal. Trois d'entre elles ont une tête d'oie, de grue ou de cygne. Les deux premiers oiseaux sont des symboles de vigilance. Les oies sauvèrent le Capitole. Quant aux grues, elles placent des sentinelles pour se garder quand elles reposent; et les anciens croyaient même (1) que ces sentinelles tenaient une pierre dans une de leurs pattes, qui restait levée, afin que si elles se laissaient surprendre par le sommeil, la pierre en tombant produisît un bruit propre à donner l'alarme. C'est peut-être là ce qui avait donné à Alexandre l'idée du bassin de bronze et de la boule d'argent, à l'aide desquels il se tenait éveillé (2). Le cygne peut encore figurer ici comme offrant toujours un augure favorable :

> Cycnus in auspiciis semper lætissimus ales (3).

Les trois autres lampes diffèrent essentiellement des premières par la manière dont se termine la poignée.

(1) Aristot., *Hist. anim.*, IX, 10.
(2) Amm. Marcell., *Hist.*, lib. XVI.
(3) Anonym. apud Isidor., *Orig.*, XII, 7.

L'une a une panthère ou un tigre à mi-corps; et l'on sait que ces deux animaux étaient consacrés à Bacchus (1). La suivante est ornée d'un masque de lion. Ces deux ornements offrent quelque chose de bizarre : car, si l'on songe au navire dont la lampe a la forme, le chénisque se termine plus naturellement par la tête d'un oiseau aquatique; si au contraire on ne pense qu'à la lampe même, les anciens n'ignoraient pas que le lion, comme le tigre, ne peut souffrir l'aspect de la flamme (2). Enfin, une des dernières porte une tête de dauphin, ce qui est aussi rationnel que le cou de cygne.

PLANCHE 56.

On voit ici deux fragments de terre cuite extrêmement curieux.

Le premier est la poignée rompue d'une grande lampe portative, poignée qui avait la forme d'une feuille de vigne ou de figuier. La face interne de cette feuille est ornée d'arabesques formées de lotus et de jacinthes; et du milieu de ces arabesques sort à mi-corps un homme coiffé du bonnet phrygien, et tenant de la main droite un sceptre, un instrument, ou même une arme dont il est difficile de préciser l'espèce. Dans les replis de son manteau, rejeté en arrière, on aperçoit quelques fruits.

(1) Ovid., *Met.*, III, 668 et 669. (2) Plin., VIII, 16.

Bronzi



Il n'est pas aisé de déterminer quel personnage l'artiste a voulu représenter. Le lotus indique un sujet égyptien, et l'on sait que sur les bords du Nil on représentait le soleil sortant du sein de cette fleur (1); les fruits conviendraient à cette divinité, et l'on sait en outre que dans les monuments antiques Mithra, ou le Soleil, est représenté avec le bonnet phrygien. D'une autre part, la jacinthe semblerait indiquer Ajax, qui fut changé en cette fleur : alors l'objet que ce personnage tient en main serait un fouet; et l'on aurait l'Ajax flagellifère de Sophocle. Mais la supposition la plus naturelle consiste, selon nous, à voir dans cette figure un Atys, personnage que l'on confond avec Bacchus (2), et à qui conviennent parfaitement tous les attributs indiqués (3) : peut-être les fruits qu'il tient dans son sein sont-ils des amandes; car, selon les mythologues, Atys naquit du noyau d'un de ces fruits.

Sur le dos de cette anse de lampe se trouvent gravées les trois lettres INL, inscription qui ne peut avoir aucun rapport avec le sujet de l'antique, mais qui indique sans doute le nom du propriétaire ou de l'artiste. Peut-être ce nom était-il INLVSTRIVS que l'on trouve sur quelques marbres (4).

Le second fragment est une lampe dilychne, privée de son anse, d'un bec et d'une des deux têtes de griffon

(1) Plutarch., *de Isid. et Osirid.*

(2) Lanzi, *Sagg. di ling. etr.*, tom. II, 227, 392 et 397.

(3) Montfaucon, tom. I, tab. 2 et 5.

(4) Malvas., p. 29; Fabretti, p. 300, n. 274.

qui l'ornaient sur les côtés. Au milieu se trouve une figure à large barbe, à la bouche ouverte : c'est sans doute un masque tragique, emblème qui, comme le griffon, appartient à Bacchus.

Les deux terres cuites que nous venons de décrire ont cela de remarquable, qu'elles sont recouvertes d'un enduit vitrifié d'une couleur verdâtre, plus épais dans la première que dans la seconde.

On avait cru, sur l'autorité de Vasari et de Pomponius Gauricus, que l'invention du vernis des potiers était due à Luca della Robia, sculpteur florentin du xve siècle. Mais les fouilles d'Herculanum ont mis à découvert non-seulement nos deux fragments, mais une foule d'autres, revêtus de vernis de différentes couleurs. Outre cette vitrification, qui, étant assez grossière, dérobait une partie de la beauté de la modelure, les anciens connaissaient encore un vernis noir ou rouge, très-léger, inséparable de la terre même, et qui ne nuisait en aucune manière à la délicatesse du travail.

Les deux côtés de la planche sont occupés par deux petites lampes d'argile : l'une, remarquable par ses anses latérales à deux pointes, offre une tête de Mercure, avec le chapeau ailé et le caducée; l'autre porte pour bas-relief un oiseau, au-dessus duquel est encore un caducée.

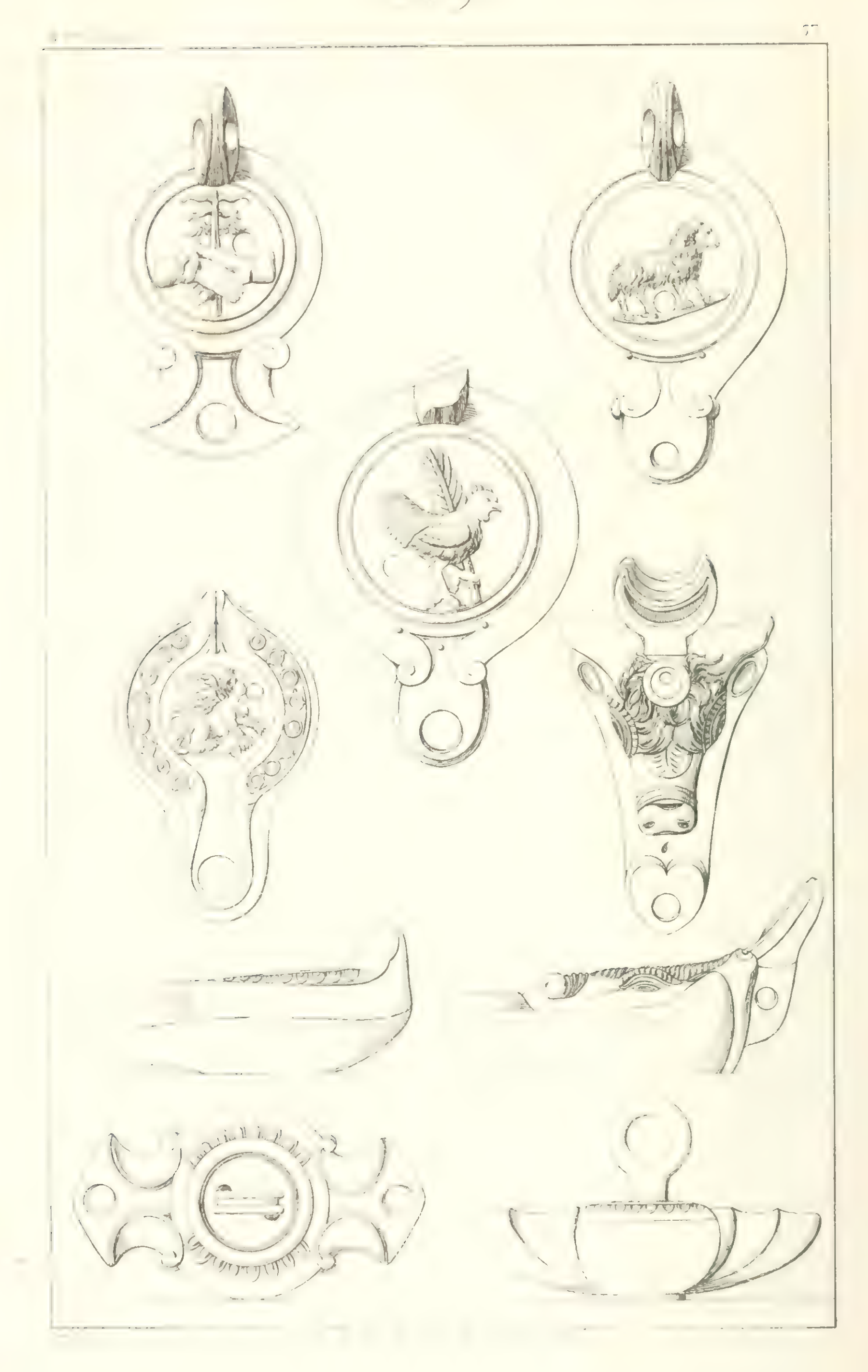


PLANCHE 57.

Sur les trois premiers monolychnes de cette planche, on voit deux mains qui se croisent et un caducée, symboles de foi, d'alliance; un bélier, auquel on peut appliquer ce que nous avons dit des animaux et des signes du zodiaque (1); et enfin un coq avec une palme, emblème dont nous avons déjà parlé fort au long (2).

Les trois lampes qui suivent sont encore de terre cuite. Celle de droite, représentée en plan d'abord, et ensuite de profil dans la figure qui se trouve au-dessous, est d'un dessin assez grossier. Le contour est formé d'un chapelet de petites bossettes; et sur le disque, au milieu de trois ouvertures par lesquelles se versait l'huile, on voit un sphinx grec, c'est-à-dire ailé et la tête découverte, tandis que le sphinx égyptien était sans ailes et voilé (3).

La lampe placée à l'opposite, et sous le plan de laquelle on voit également son profil, représente confusément une tête de bœuf, d'âne ou de mulet, et sa poignée est surmontée d'un croissant. Peut-être y aurait-il quelques raisons pour la ranger dans un musée secret.

Vient enfin un dilychne assez élégant, ayant ses deux becs aux deux extrémités de son grand diamètre, et por-

(1) Voy. pl. 43.
(2) Voy. pl. 49.
(3) Voss., *Etym.*, s. v. *Shpinx.*

tant au milieu du disque, près de l'ouverture, le crochet à l'aide duquel on peut le suspendre. Le profil et le plan de cette lampe sont placés sur la même ligne.

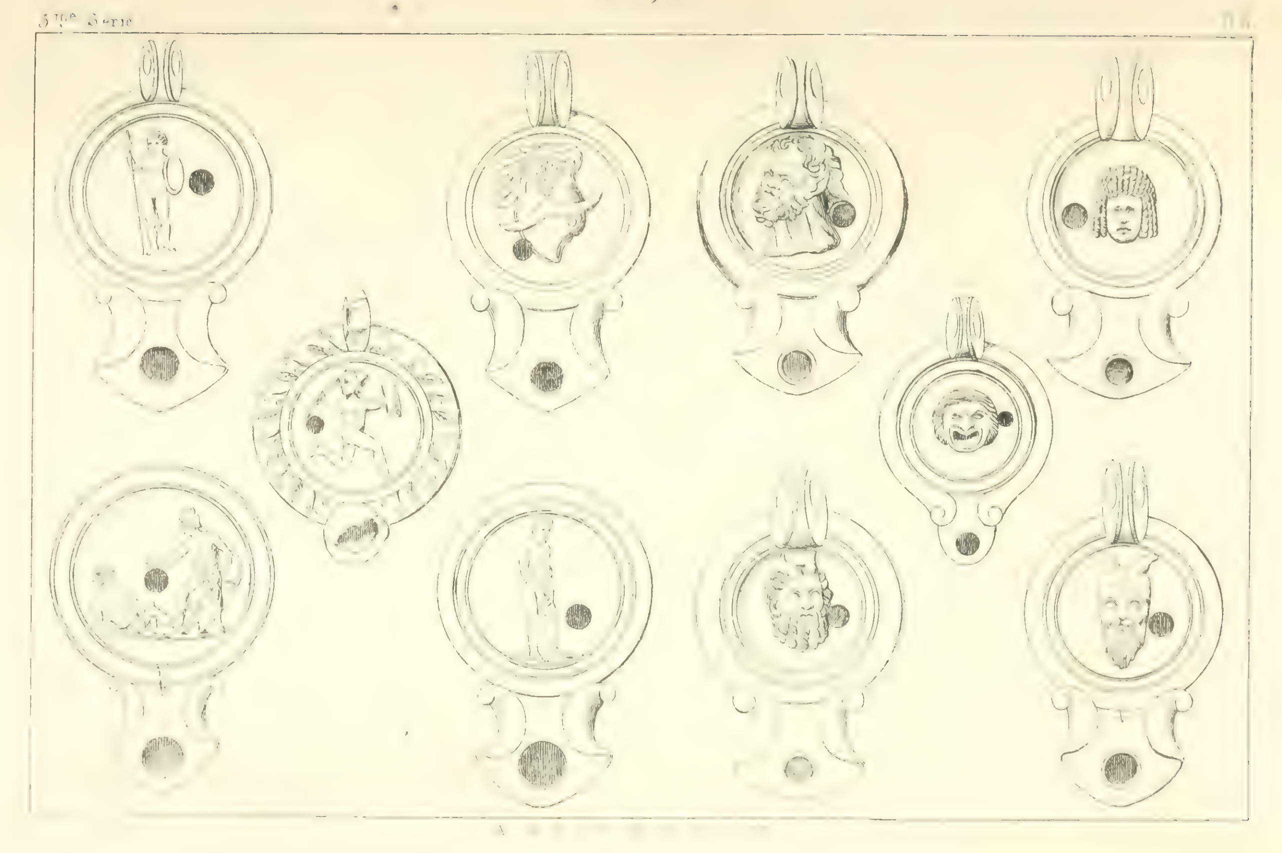
PLANCHE 58.

Ces dix monolychnes sont tous de simple argile.

Sur la première lampe, on voit un jeune homme, ou plutôt un enfant, armé d'un bouclier rond (*parma*), et d'une lance. Si, comme plusieurs critiques, on veut absolument voir dans cette figure celle d'un gladiateur, on reconnaîtra du moins que ce peut être seulement un de ces *prolusores* ou *ventilatores* qui, avant le combat, venaient courir et se poursuivre dans l'arène, jetant en l'air leur lance et leur bouclier, et les rattrapant avec adresse sans arrêter leur course (1) : exercice qui devait ressembler beaucoup au *djerid* des Orientaux.

A la suivante, ce sont bien deux véritables gladiateurs, dont l'un est renversé sur la terre et l'autre étend la main droite vers le premier : par ce mouvement, le vainqueur semble aider le vaincu à se relever, après qu'il a confessé sa défaite, et qu'il a obtenu la vie en levant lui-même le doigt vers les spectateurs. Cet acte de clémence ne s'est encore trouvé représenté sur aucun monument; d'où l'on peut conclure qu'il n'était pas ordinaire. Cette particu-

(1) Quintil., X, 7; Senec., *Epist.*, 117.



larité unique, jointe à la finesse avec laquelle les deux personnages sont dessinés, donne beaucoup de prix à notre monument.

La troisième lampe offre un casque à visière, chargé d'un cimier, et portant sur le côté un ornement qui ressemble à une palme. Comme nous l'avons montré (1) tout à l'heure, le cimier appartient plus particulièrement au gladiateur appelé Samnite ou Hoplomaque : la visière indique aussi ce dernier; enfin la palme est le signe d'une victoire remportée (2).

Cette figure grotesque que l'on voit sur la quatrième lampe porte d'une main un bouclier et de l'autre un morceau de bois fendu, appelé crotale, et à peu près semblable à la batte de notre Arlequin; elle représente sans doute une espèce de bouffon qui venait se mêler aux escarmouches des gladiateurs (3). Ce bonnet pointu est la coiffure ordinaire des caricatures antiques, sans doute parce que les précurseurs de nos craniologistes avaient déjà remarqué la bizarre proéminence de la partie supérieure de la tête chez les idiots (4)

Le cinquième disque représente évidemment un pugile armé de ses deux cestes. Cette espèce d'athlète figurait dans les jeux publics, non-seulement en Grèce, mais à Rome et dans les colonies romaines : les pugiles comptaient parmi les gladiateurs (5), et l'on avait même

(1) Voy. pl. 48.

(2) Sueton., *Calig.*, 32.

(3) Cic., *de Or.*, III, 23.

(4) Martial., VI, 39, 15; Clément, Alex., *Pæd.*, III, 4,

(5) Ammian. Marcell., XIV, 7.

des pugiles catervaires, c'est-à-dire qui combattaient en troupes (1). Quand il s'agissait d'un combat à mort, les pugiles, outre le ceste, s'armaient de deux masses de pierre ou de métal (2); et au contraire, s'ils ne voulaient que s'exercer ou préluder à des luttes plus sérieuses, ils amortissaient les coups au moyen de coussins ou de sacs remplis de matières molles que l'on appelait θύλακοι, *sacculi*, ἐπισφαίρια, *pugilli* (3). Notre figure ne porte aucun de ces accessoires, mais bien de simples cestes ou gantelets.

Les cinq lampes qui occupent le reste de la planche sont ornées de différents masques ou de têtes.

C'est d'abord un Silène vu de trois quarts : à l'absence de cornes, quoique avec des oreilles de chèvre, à ces yeux un peu louches, à ce front dégarni, on reconnaît le σίλλος (4), φαλακρὸς γέρων (5) : considéré par quelques mythographes comme fils de la Terre, et symbole de la respiration animale (6), il figure convenablement sur une lampe funéraire. Au bas de la figure se trouve une espèce de voile dont l'usage s'explique facilement si l'on veut bien voir ici un masque : dans le cas contraire, on pourrait supposer que cette draperie est censée cacher le tronc ou la gaîne d'un hermès.

(1) Gud., *inscr.*, p. 106, n. 1.

(2) Pollux, III, 150; Mercurial., *A. Gymn.* II, 9.

(3) Pollux, III, 155, et X, 64; *Gloss.*

(4) Pollux, II, 54.

(5) Lucian., *Concil. deor.*, 4.

(6) Porphyr., ap. Euseb., *Præp. Ev.*, III, 11.

Vient ensuite une figure coiffée dans le genre que l'on appelait ὄγκος (1), et qui appartenait à la tragédie. La bouche de ce masque étant fermée, il appartient néanmoins, non point à un acteur, mais à un personnage muet ou mime (2) ; ou plutôt, placé sur une lampe sépulcrale, il indique un *funus larvatum* (3), c'est-à-dire les funérailles d'une personne écrasée et défigurée par l'accident qui a causé sa mort, de manière qu'il a fallu lui mettre un masque, pour feindre de la porter au tombeau le visage découvert, suivant les rites accoutumés.

Nous en avons ensuite un autre un peu différent : les cheveux en couronne ou en spirale, la face large, les sourcils hauts, le front ridé, signalent un masque comique (4). Sur une lampe sépulcrale, c'est presque une épigramme contre la vie humaine.

Les deux dernières places sont occupées par deux masques satyriques, c'est-à-dire du genre de ceux dont on se servait pour représenter les farces appelées satyres : genre auquel appartient peut-être aussi le Silène. Cependant quelques archéologues voient dans la première de ces deux têtes un Pan, et dans l'autre un Jupiter Ammon, à cause de ses cornes de bélier, de la protubérance qui s'élève au milieu du font, et surtout de sa barbe pointue. Selon ces érudits, Jupiter, sur une lampe sépulcrale, rappellerait la fameuse lampe inextinguible du temple de ce

(1) Pollux, IV, 133.
(2) Lucian., *de Salt.*
(3) Pietr. Morestell., *Pomp. feral.*, II, 10.
(4) Pollux IV, segm. 144 et 149.

dieu (1), et serait, comme la lampe même, un symbole de l'immortalité de l'âme.

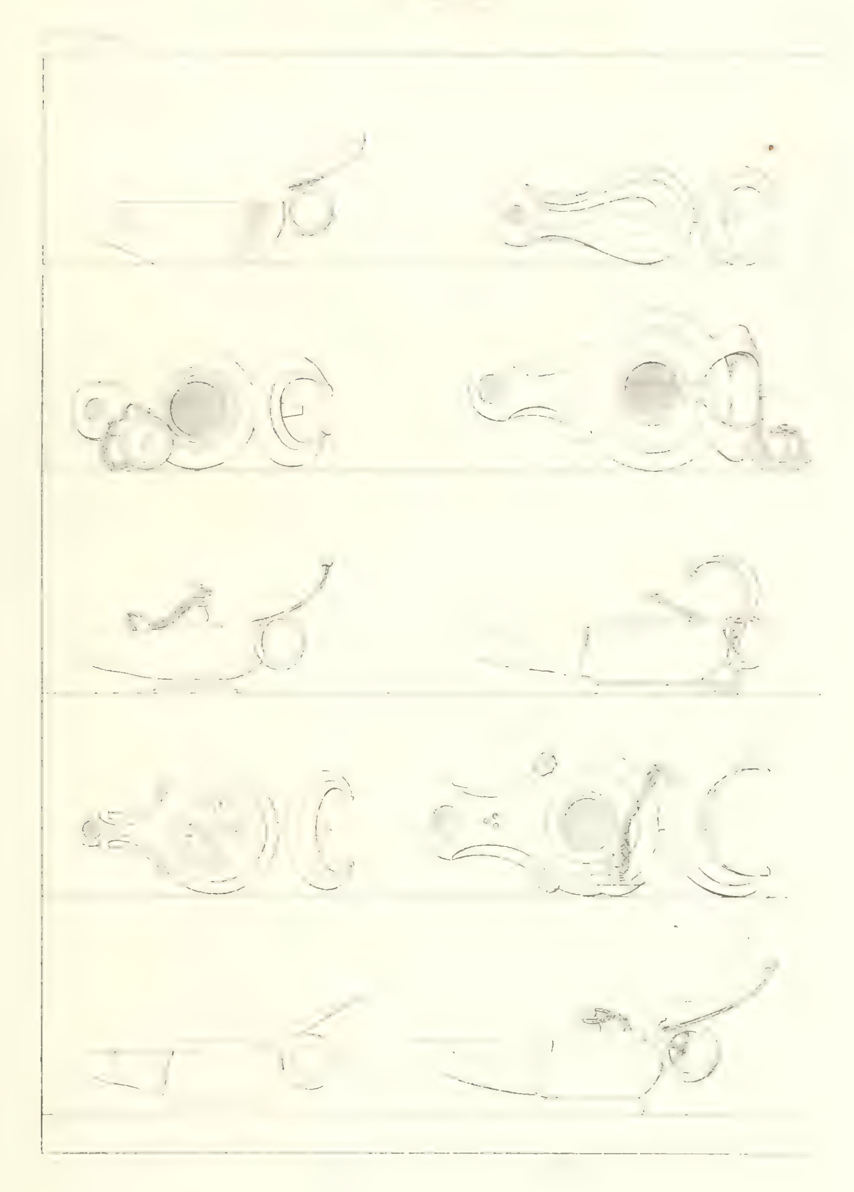
PLANCHE 59.

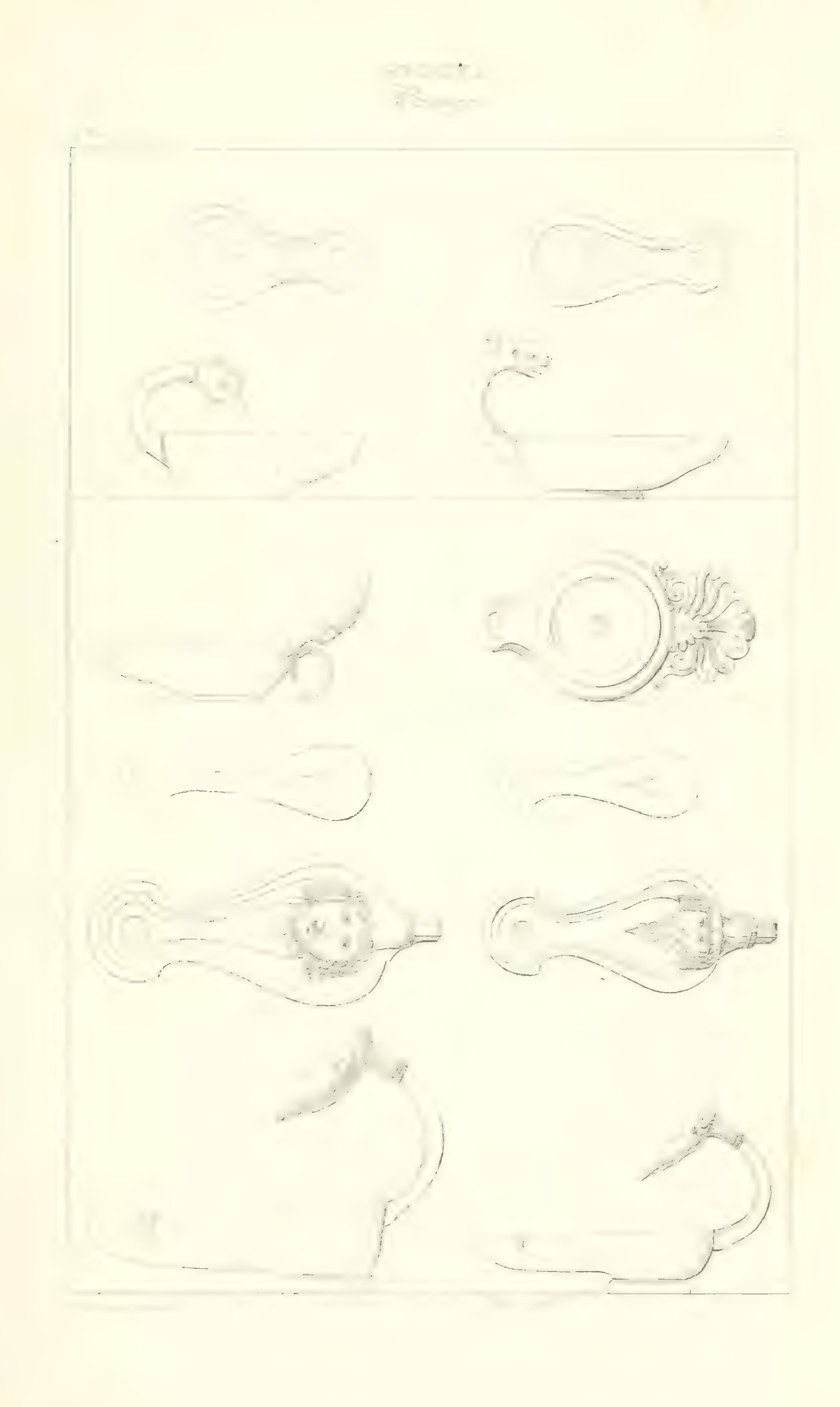
Ces dix figures représentent cinq lampes de bronze à une seule mèche, toutes dessinées sous deux points de vue, en plan et de profil. Toutes ont un croissant terminé par deux boutons, au-dessus de l'anneau par où on peut passer le bout du doigt pour les porter, mais dans une seule ce croissant est assez bizarrement replié en avant. Trois d'entre elles ont un couvercle, ou *operculum,* muni d'un bouton par où l'on peut le saisir, et attaché par une chaînette, soit au croissant de la poignée, soit à une petite éminence percée en anneau, qui se trouve sur le devant de la lampe. Dans une de ces lampes, qui n'a pas de couvercle mobile, la plaque du disque est percée de douze petits trous rangés trois à trois : les académiciens d'Herculanum ont admis, sans preuves suffisantes, que ces trous étaient des étoiles, qu'ils désignaient les douze signes du zodiaque, et que par conséquent cette lampe était consacrée au soleil.

PLANCHE 60.

Les douzes figures de cette planche représentent cinq monolychnes de bronze.

(1) Plutarch., *Defec t. oracul.*





Les quatre premières offrent le plan et le profil de deux lampes en nacelle qui ont à l'extrémité de leur chénisque, celle-ci une tête de tigre, celle-là une tête de coq. Il paraît que cette disposition, contraire à l'étymologie du mot *chénisque* (de χήν, oie), s'était introduite même dans la construction navale; car on voit sur une médaille un vaisseau qui porte une tête de griffon (1): nos artistes n'ont donc fait qu'imiter les caprices, assez mal entendus, des ingénieurs.

Vient ensuite une petite lampe de bronze, vue sous deux aspects, et remarquable seulement par l'élégance de la palmette et des rinceaux de feuillage qui en forment la poignée.

Enfin, six figures sont consacrées aux deux dernières lampes, deux pour le profil, deux pour le plan, et deux pour le détail de ce même plan, afin de montrer dans l'une son ouverture en poire, et dans l'autre sa découpure en fleuron. La poignée de chacune de ces deux lampes se termine par un masque, le premier coiffé en petites boucles, le second ayant la chevelure disposée en spirales. Il paraît que ces coiffures, entièrement artificielles, furent rarement en usage dans les premiers temps de la Grèce et de Rome. Les Étrusques au contraire avaient adopté depuis plusieurs siècles cette mode, qu'ils avaient reçue des Osques (2).

(1) Scheff., *de Re nav.*, II, 5.

(2) Quint., *Instit. orat.*, XII, 10.

PLANCHE 61.

Au milieu de cette planche est représentée une fort petite lampe de verre, suspendue, à l'aide d'une chaîne, par le point même où devrait se trouver l'ouverture où l'on met l'huile; mais cette ouverture n'existe pas plus que celle des mèches, la lampe entière n'est qu'une masse vitreuse. Cet objet pourrait, en conséquence, n'être qu'un de ces jouets d'enfant dont nous parlons ailleurs (1). On a cependant employé le verre dans la fabrication des lampes véritables (2), et nous en possédons une de cette matière (3); mais elles ne devinrent communes que sous le Bas-Empire : alors on leur donna la forme de nos lampes modernes et le nom de *candela* (4).

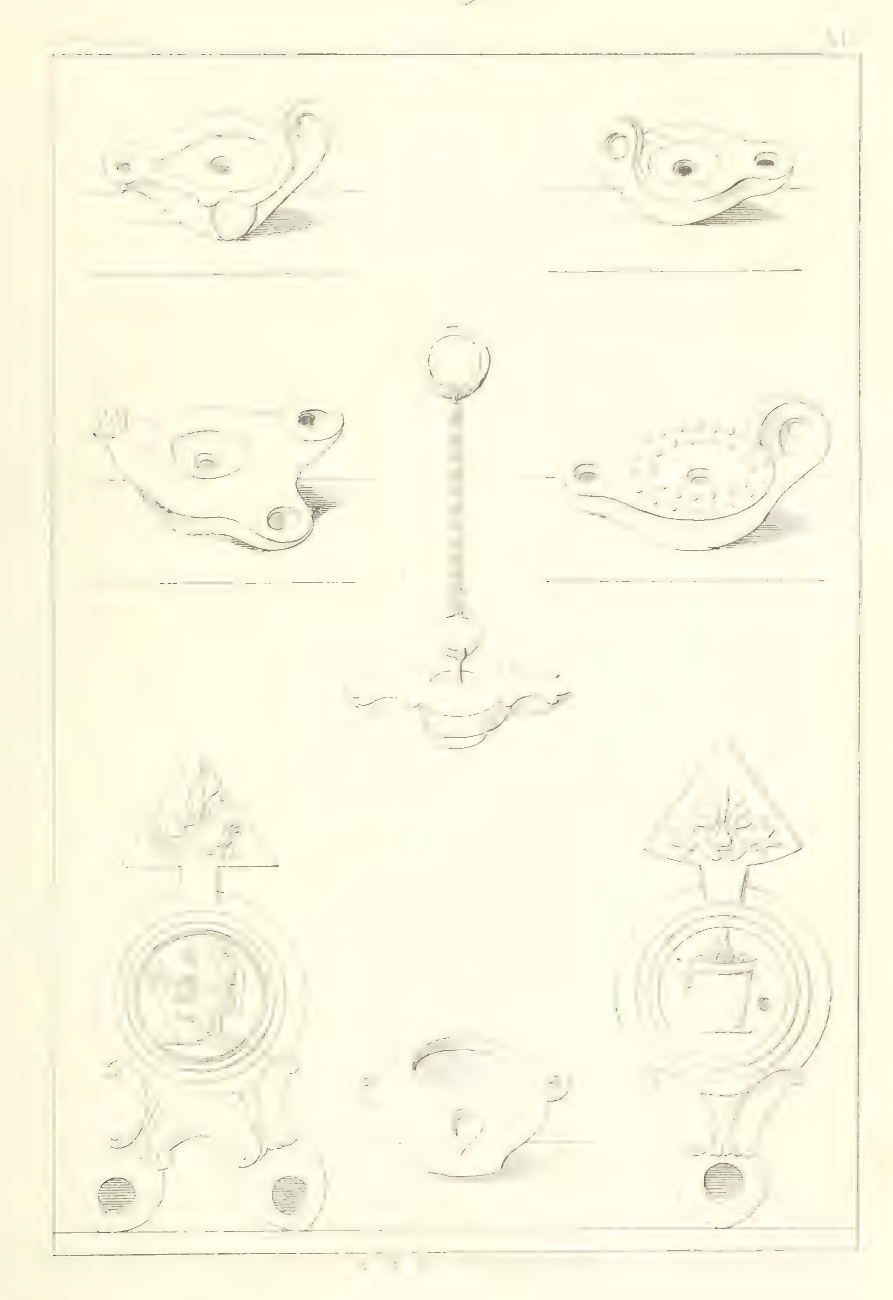
Les cinq autres petites lampes sont de terre cuite, et n'ont rien de remarquable : une seule d'entre elles est à deux becs.

La lampe dilychne, à poignée triangulaire, porte dans ce triangle même une palmette et deux coqs, dont un seul est resté intact : sur le disque on voit une déesse assise, une Diane sans aucun doute, tenant en main un rameau de laurier, et ayant auprès d'elle un cerf. Il est difficile de saisir un rapport logique entre l'ornement de la

(1) Voy. planche 33, à l'appendice.
(2) Codin, *Orig. Const.*, p. 109.
(3) Passer., *Lucern.*, tom. I, tab. I.
(4) Du Cange, *Gloss. græc.*, s. v. Κανδήλα; *Gloss. lat.*, s. v. *Candela* et *Ignis sacer*.

BRONZES

Lampes



poignée et celui du disque. La poule est à la vérité au nombre des six animaux que l'on offrait aux dieux, le bœuf de pâte formant la septième offrande (1); mais on ne voit pas à quelle divinité particulière ce sacrifice était agréable. Pline dit bien que les poules qui avaient le bec et les pattes jaunâtres n'étaient pas des victimes pures, et que les poules noires ne pouvaient être immolées dans les mystères (*opertanea sacra*) (2); mais à qui donc offrait-on les autres, celles qui étaient blanches et qui avaient les pattes parfaitement noires? A la bonne déesse ou à Cérès? Non : car à ces divinités on offrait seulement une laie (3). Le coq était consacré (et non pas immolé) au frère de Diane (4), au Soleil, appelé, comme cet oiseau, ἠλέκτωρ (qui éveille, *quasi e lecto excitans*). Voilà la seule donnée de la liturgie païenne qui puisse justifier cet assemblage d'une Diane et d'un coq que l'on remarque dans notre lampe.

Enfin, la lampe qui fait pendant à la précédente a sa poignée triangulaire ornée d'une palmette et d'arabesques : elle porte sur son disque, selon les académiciens d'Herculanum, un autel avec sa flamme. Quelques lecteurs penseront peut-être, comme nous, que cet objet ressemble davantage à un panier ou à un vase plein de fruits.

(1) Suidas, *in* Βοῦς ἕβδομος.

(2) *Hist. nat.*, X, 56.

(3) Macrob., *Saturn.*, I, 12; Juven., II, 86; Cat., *de Re rust.*, II, 5., Varr., *de Re rust.*, II, 4; Ovid., *Fast.*, I, 349.

(4) Plutarch., *de Pyth. orac.*, tom. II, p. 400; Diog., *Pyth.*, 34; Jamblic., *Vit. Pyth.* 18; et 28; id., Προτρ., p. 146.

PLANCHE 62.

Cette lanterne de bronze, trouvée en 1760 dans une rue d'Herculanum, tient le premier rang parmi les monuments les plus curieux du Musée royal de Naples.

On a beaucoup écrit sur l'usage des lanternes chez les anciens, et en général on a traité ce sujet avec peu de critique et de goût : partout, c'est ce même esprit de frivolité dont un anonyme français a jugé à propos de mettre l'empreinte jusque sur le titre de son livre (1).

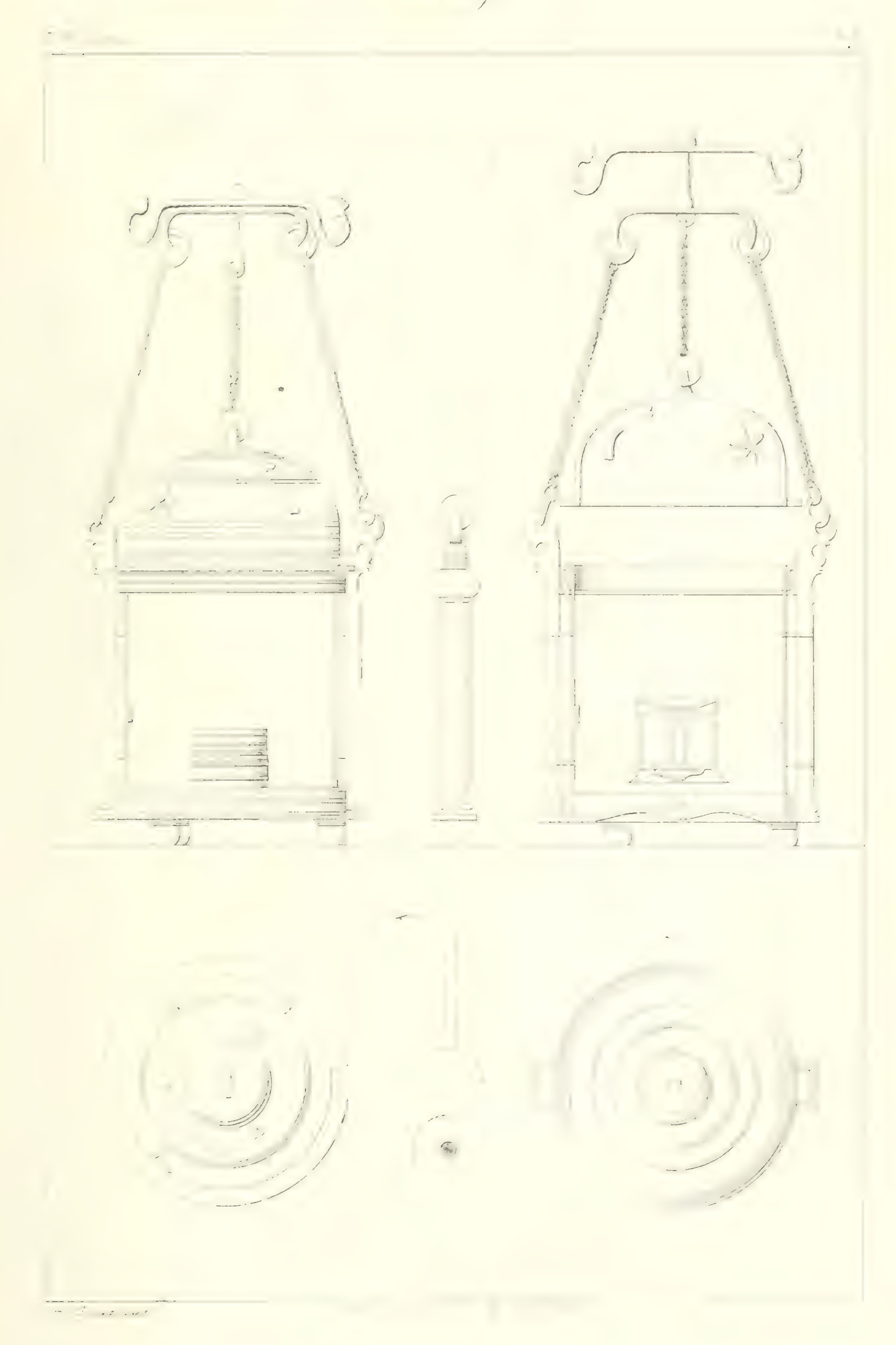
Les lampes que nos lecteurs ont vues jusqu'ici n'étaient employées que dans l'enceinte des murs de la maison et sous l'abri du toit domestique : leur flamme ne pouvait résister ni à la pluie ni au souffle du moindre vent. « Cette lampe infidèle, qu'Héro essayait en vain d'abriter sous son voile, » fut cause de la mort de Léandre (2). Les hommes durent songer de bonne heure à se procurer un instrument portatif capable de contenir une lampe, et de la mettre à l'abri des injures de l'air : bientôt aussi ils durent chercher les moyens de rendre cette enveloppe transparente, de manière à profiter de la lumière sans qu'elle courût le risque de s'éteindre ; ils durent enfin s'occuper secondairement de donner à cet ustensile une

(1) *Essai historique, critique, philologique, politique, moral, littéraire et galant sur les lanternes;* Dôle, 1755.

(2) Mus., v. 258.

BRONZES

Bronze



construction telle que celui qui le portait ne fût aucunement incommodé par l'éclat de la lumière ou le contact de la flamme : avantage auquel un poëte comique italo-grec, Alexis de Thurium, fait une allusion fort plaisante dans ces vers, conservés par Athénée, et traduits en latin par Pierre Crinitus (1) :

Qui primus excogitavit ut noctu cum lanterna deambularet,
Is profecto amator aliquis digitorum fuit.

« Celui qui le premier imagina de prendre une lanterne pour se pro-
« mener la nuit fut à coup sûr quelque grand ami des doigts. »

Laissons de côté les discussions frivoles des archéologues, qui, jaloux de tout faire remonter à l'antiquité fabuleuse, attribuent à Prométhée l'invention de la lanterne. L'usage le plus ancien de cet ustensile se trouve chez les Cathaginois, qui passèrent longtemps pour le fabriquer avec un art particulier. C'est pourquoi Plaute, ayant à décrire la maigreur d'un agneau, dit qu'il est transparent comme une lanterne punique :

Pellucet quasi lanterna punica.

Mais les Grecs ne restèrent point longtemps en arrière ; et probablement ils reçurent cette invention, comme les Carthaginois eux-mêmes, des Syriens et des Phéniciens. En effet, Empédocle, qui florissait vers l'an 442 avant

(1) Athen., XV; Petr. Crinit., *de Hon. Discipl.*, XVII, 6.

notre ère, a placé dans un endroit de son poëme didactique, qui est cité par Aristote (1), une description assez élégante de la lanterne, à laquelle il compare l'œil humain. Hippocrate qui vécut peu de temps après, nomme également cet ustensile (2). Et enfin, Pollux (3) nous a conservé un passage d'une comédie perdue d'Aristophane dans lequel on trouve une comparaison entre la lanterne et les vètements transparents. En présence de ces autorités, on comprend à peine comment un érudit (4) a pu attribuer l'invention des lanternes au grand Alfred, roi des Anglo-Saxons, et surtout comment les auteurs de l'Encyclopédie ont pu reproduire cette incroyable assertion (5).

Les Grecs ont désigné par différents noms l'ustensile dont il s'agit. Ils l'ont appelé d'abord λαμπτήρ (6); en outre, les Attiques surtout ont souvent employé dans ce sens le mot λυχνοῦχος (7). Dans le fragment d'Alexis que nous avons déjà cité, la lanterne est appelée κεράτινος λύχνος, « la lampe de corne ». Enfin, dans les temps postérieurs, on se servit du mot φανός (8).

Quant aux Latins, ils n'employèrent qu'une seule dénomination, sur laquelle il s'est élevé pourtant une ques-

(1) *De Sensu et Sensib.*, 2.
(2) *De Intern. Affect.*
(3) *Onomast.*, X, 26, segm. 116.
(4) Asser., *de Ill. Reb. gest.*, p. 20.
(5) Encycl., sub verb. *Lanterne.*
(6) Emped., Hippocr. et Poll., *locis citatis;* Æneas Tact., *Poliorc.*, p. 1756; Plutarch., *Quæst. rom*, 71; Olympiod., *Meteorolog.*, IV, 49.
(7) Casaub. in Athen., p. 990; Hesych., s. v. Λυχνοῦχος; Poll., *loc. cit.*
(8) Galen.; D. Johann. *Evang.;* Philist. ad Poll., X, 26, segm. 116.

tion d'orthographe : Faut-il écrire *laterna* ou *lanterna?* La première opinion est adoptée par la plupart des philologues, et Dausquius (1) va jusqu'à prononcer d'un ton magistral : *Scribi* lanterna *ne barbaries ipsa tulerit;* « La barbarie elle-même n'aurait point toléré qu'on écrivît *lanterna.* » Nous serions assez audacieux, assez barbare, pour braver ce terrible anathème, appuyé que nous sommes des plus anciens manuscrits, palatins ou autres, de Cicéron et de Plaute (2), et même de monuments plus concluants encore, à savoir deux inscriptions. En effet, on trouve d'abord sur les marbres antiques le nom de femme LANTERNINIA LUPULA (3), évidemment dérivé de *lanterna.* En outre, ce qui clôt évidemment toute discussion, on voyait au milieu du siècle dernier, dans le mur méridional de l'église de Saint-Michel, à Curti, village voisin de Capoue, une pierre sépulcrale, transportée depuis dans le musée particulier d'un des académiciens d'Herculanum, et sur laquelle se trouve une lanterne sculptée, avec cette inscription, qui a été publiée d'une manière très-fautive par le chanoine Pratilli (4), et que nous rétablissons dans son intégrité :

M. HORDIONIVS PHILARGVRVS
LABEO. LANTERNARIVS
FLAVIAI. CL. PHILVMINAI. VXORI
ET SVIS

(1) *Orthograph.*, tom. II, p. 180.

(2) Leon. Malaspin. ad. Cic. *Epist. ad Att.*, IV, 3; Gruter et Faern. ad Cic., *in Pison.*, 9; *pro Mil.*, IV, 18; Plaut., *Aul.*, III, 5, 29.

(3) Murator., p. 908, 7.

(4) *Via Appia*, p. 351.

« Marcus Hordionius Philargurus Labeo, fabricant de lanternes, à son « épouse Flavia Claudia Philumina et à sa famille. »

Plusieurs indices, et particulièrement les datifs en AI, prouvent que cette inscription est du bon siècle de la latinité : elle fait donc autorité en matière d'orthographe. Cela posé, l'étymologie de ce mot ne devra plus se chercher dans *latum*, supin de *fero*, je porte (1) ; ni dans *lateo*, je me cache ; ni dans *latus*, flanc (2) ; mais il faudra la tirer avec Passeri (3), de λαμπτήρ ; ou de λανθάνω, je me cache. On pourrait la demander aussi à l'hébreu לאט, *laat*, « cacher » (radical qui se rapproche de λανθάνω et de *lateo* (4), et נור, *nur*, « lumière ». Cette dernière opinion porte, à la vérité, le caractère paradoxal qui est commun à toutes les origines sémitiques transportées dans les langues d'origine indienne ; mais il faut se rappeler ce que nous disions tout à l'heure des lanternes phéniciennes ou carthaginoises : le nom pourrait être venu de l'Asie occidentale et du nord de l'Afrique avec la chose elle-même.

Quelques mots maintenant sur l'usage des lanternes chez les anciens. Les jeux publics nocturnes (5) n'étaient éclairés, n'en déplaise à certains archéologues, que par des flambeaux et des torches. Quant aux ustensiles que portaient les augures, quand ils sortaient au milieu de la

(1) Saumaise, *in Script. hist. Aug.*, tom. I, pag. 845 et 952.

(2) Baruffaldi, *Not.* in Lanzon., *de Coron. et Unguent.*

(3) *Lucern.*, præf., tom. I, p. IX.

(4) Mazoch., *Spic. bibl.*, tom. I, p. 256, not. (33).

(5) Sueton., *Domit.*, 4.

nuit pour observer le ciel, comme Plutarque atteste que la flamme était à découvert, afin que l'on pût s'apercevoir du moindre vent, ces ustensiles devaient être d'une construction toute particulière; elles ne constituent pas des lanternes proprement dites, bien qu'on les appelle lanternes augurales.

Le principal usage des lanternes avait lieu dans les armées de terre et de mer. La colonne Trajane en montre une à la poupe d'un navire : Appien et Polyen parlent en termes très-clairs de cet emploi (1). Peut-être tous les vaisseaux de la flotte en étaient-ils munis; peut-être la galère prétorienne seule avait-elle ce moyen de transmettre des signaux. Parmi les troupes de terre, les rondes nocturnes, les *circitores*, portaient des lanternes : les soldats qui vinrent arrêter le Christ au jardin des Oliviers en avaient avec eux (2). Les sentinelles qui gardaient les murailles en étaient aussi pourvues, afin de découvrir au besoin l'ennemi qui tentait de les surprendre (3); et l'on s'en servait enfin pour se guider dans les attaques et les escalades nocturnes, ainsi que pour incendier les machines de guerre de l'ennemi (4). Mais dans toutes ces occasions on devait employer des lanternes sourdes, qui ne donnaient de lumière que par le bas (5).

Pendant les marches de nuit, les corps armés s'éclai-

(1) Scheff., *de Mil. nav.*, III, 1.
(2) D. Johann., *loc citat.*
(3) Æn. Tact., 22.
(4) Veget., IV, 18.
(5) Æn. Tact., 26; Philo, *de Telor. construct.*, V.

raient avec un ustensile particulier nommé *obeliscolychnium* (ὀβελισκολύχνιον), qui paraît être une lanterne fixée au bout d'une pique : on le trouve mentionné par Théopompe, qui vivait en 370 (1). Cette espèce de lanterne était également employée par les simples particuliers qui voyageaient après le coucher du soleil.

Une loi recommandait à ceux qui pêchaient la nuit sur les côtes de se servir de leurs lumières de manière à ne pas tromper les navigateurs, qui auraient pu les prendre pour des phares (2) : des lumières cachées dans des lanternes pouvaient seules se prêter à ces précautions. Aussi Alexis de Thurium, dans le passage déjà cité, met-il en scène un pêcheur qui dit à son compagnon : « Prends le trident et la lumière : » et celui-ci répond : » Voici la lanterne de corne que tu cherchais. »

Enfin, les convives, en revenant de souper, se faisaient éclairer de la même manière ; c'est pourquoi Martial place une lanterne parmi les apophorètes (3). Ceux qui sortaient la nuit, pour quelque expédition plus secrète, avaient également avec eux un esclave qui remplissait cet office, dangereux sous tous les rapports ; car, M. Antoine étant accusé d'inceste, l'esclave qui avait porté la lanterne devant lui fut mis à la question (4). C'est probablement pour des occasions pareilles que Catilina avait ce lanternaire dont parle Cicéron (5) : un marbre antique

(1) Athen., XV.

(2) Digest., L. 10, *de Incend. ruin. naufrag.*

(3) *Epigr.*, XIV, 61 et 62.

(4) Valer. Maxim., VI, 8.

(5) *In Pison.*, 9.

parle de celui de Virgile, *P. Virgilii servum ad lychnuchum* (1).

Toutes les lanternes n'étaient pas de bronze, comme celle que nous allons décrire. On en a trouvé deux d'argile (2); et S. Anselme (3) fait mention d'une lanterne de bois de saule, *lignis compacta salignis*. Les écrivains militaires ne parlent que de lanternes de bois, ξυλίνους λαμπτῆρας (4); et probablement elles étaient aussi de bois, ces lanternes légères qui se vendaient si bon marché à Venusia (5). Peut-être y en avait-il d'argent et même d'or, comme l'indique ce vers de Martial (6) :

Dux lanterna viæ clausis feror aurea flammis;

« Lanterne d'or, je guide sur la route où l'on porte mes flammes empri-
« sonnées; »

si toutefois on entend l'épithète *aurea* du métal de l'ustensile, et non pas de la couleur de la flamme.

Toutes les lanternes antiques n'avaient pas non plus la forme d'un cylindre : on en faisait de carrées, si du moins on s'en rapporte à la leçon vulgaire, τὸ δὲ φανίον ἔστω τετράπλευρον (7), et à la figure qui est en tête de la fameuse inscription albaine (8).

Ces préliminaires étant établis, passons à la description

(1) Doni, VII, n. 9.
(2) Barlotti et Passeri.
(3) *De Laude virginum*, apud Cang., s. v. *Lanterna vitrea*.
(4) Philon., *Poliorcet.*, Jul. African.
(5) Scoliast. Juvenal.
(6) *Epigr.*, XIV, 61.
(7) Jul. Afric.
(8) Abbat. Marini.

de notre bronze. La première figure en donne une vue dans laquelle on reconnaît aisément sa forme principale et l'ensemble de sa structure. Il est cylindrique, et composé de lames de cuivre jaune placées entre deux soutiens de bronze coulé. Le fond est une plaque circulaire, renflée au milieu, appuyée sur trois pieds sphériques, et garnie d'une bordure de laquelle partent les deux supports rectangulaires : ceux-ci soutiennent vers leur sommité une seconde bordure circulaire pareille à celle du dessous, mais se doublant, se repliant sur elle-même, et laissant un vide qui n'est ouvert que par le bas. Dans cet intervalle, et dans un autre pareil qui se trouve à la bordure du dessous, devait être encastrée une lame de matière transparente qui entourait toute la lanterne. Les anciens employaient principalement à cet usage la corne, qu'ils savaient réduire en lames très-minces (1), et surtout la corne du bœuf sauvage appelé *Urus*, aurochs (2). On en a trouvé des fragments dans une lanterne de Pompéi. Ils se servaient aussi de membranes animales (3), de vessies (4), ou d'un linge imprégné d'huile (5) : mais ces derniers matériaux, fort communs, étaient abandonnés aux pauvres. On ne peut mettre en doute que les anciens n'aient aussi appliqué quelquefois le verre à cet usage, comme le font les modernes (6).

(1) Alex. Thur., Olympiod., et Philist., *locis citatis;* Plaut., *Amph.*, I, 1,155 ; XI, 16.

(2) Plin., XI, 37.

(3) D. Anselm. *loc. cit.*; Jul. Afric.

(4) Martial., *Epig.*, XIV, 67.

(5) Cic. *ad Att.*, IV, 3 ; Plaut., *Bacch.*, III, 3, 42.

(6) Lactant. Firm.; D. Anselm., *loc. cit.*; Isidor., *Orig.*, XX, 10.

On comprendra mieux la construction de ce précieux monument de l'antiquité en examinant la coupe perpendiculaire, avec le couvercle levé, qui forme la seconde figure de notre planche, ainsi que le plan et la coupe horizontale qui se trouvent au bas. L'index suivant fera connaître toutes les parties marquées dans le dessin par des lettres et des chiffres correspondants.

N° 1. Vue extérieure de la lanterne.

2. Plan de la lanterne.

3. Section perpendiculaire.

A. Base.

bb. Bandelette circulaire extérieure ou bordure de la base.

cc. Bandelette circulaire intérieure, qui s'élève concentriquement sur le plan de la base, à peu de distance de la bordure extérieure.

dd. Petit canal circulaire formé par la bordure de la base *bb*, et la bandelette concentrique *cc*; ce canal sert à contenir la partie inférieure de la lame transparente de corne ou de verre, qui doit se courber cylindriquement pour former les parois de la lanterne.

e. Petit bouton qui s'élève au centre de la base, et qui s'enchâsse dans le fond de la lampe.

F. Petite lampe de la lanterne.

g. Cavité dans laquelle s'enchâsse le bouton ***e***, pour que la lampe tienne au fond.

hh. Récipient pour l'huile.

i. Couvercle mobile, dont la surface est inclinée vers l'ouverture centrale : on l'ôte quand on veut changer la mèche ou renouveler l'huile dans le récipient.

l. Petit tube qui contenait la mèche : il est muni d'une fente longitudinale par laquelle s'introduit l'huile du réservoir.

MM. Deux supports de bronze coulé qui sont placés des deux côtés de la base *A*.

N. Bandelette circulaire qui forme la partie supérieure du corps de la lanterne, et qui est fixée aux deux supports *MM.* Elle se replie en double sur elle-même, et laisse un intervalle ouvert par le bas.

oo. Petit canal circulaire renversé, formé par le doublement de la bandelette *N*, et destiné à encastrer le bord supérieur de l'enveloppe transparente de la lanterne.

PP. Bandes de métal placées en dedans de la lanterne parallèlement aux deux supports, et fixées à une petite distance de ceux-ci par le moyen de deux chevilles.

qq. Espace dans lequel passe l'enveloppe transparente de la lanterne.

rr. Petites saillies de métal, dont on ignore l'usage.

S. Couvercle de la lanterne.

ttt. Ouvertures pour la circulation de l'air et le dégagement de la fumée.

U. Poignée par laquelle on peut porter la lanterne suspendue, au moyen de deux chaînettes attachées à l'extrémité des deux supports.

X. Autre poignée, munie d'une fiche qui traverse la

poignée *U* par le milieu, de telle sorte qu'on peut lever le couvercle en séparant les deux poignées, ou le tenir fermé en les mettant ensemble.

yy. Petites entailles dans le bord du couvercle : elles servent à loger la partie supérieure des deux supports; ce qui maintient le couvercle à sa place.

4. Vue d'un des deux petits pilastres ou supports latéraux de la lanterne.

5. Plan de la partie convexe du couvercle.

6. Petit ustensile de cuivre formé d'une demi-sphère creuse, percée à son sommet d'un trou auquel s'adapte un petit tube qui va en s'amincissant un peu, et en se courbant vers sa pointe également percée. On présume qu'il devait servir à éteindre la lampe.

7. Plan de la partie concave du susdit ustensile.

Il nous reste à parler de l'inscription qui se trouve sur la partie convexe du couvercle, et dont notre planche contient une espèce de *fac-simile* au-dessus de la première figure. Les caractères, assez mal conservés, offrent les mots TIBVRTI. CATVS, ou TIBURTI. CATI. S. La première leçon signifierait certainement *Tiburtius Catus*, et indiquerait le nom de l'artisan qui a fait la lanterne. La seconde pourrait s'interpréter de deux manières. Premièrement, *Tiburti Cati sum,* « J'appartiens à Tiburtius Catus ou Catius, » ce qui serait conforme à la coutume bien connue de faire parler les objets mêmes sur lesquels on mettait de pareilles inscriptions : tels que les colliers

des esclaves et des animaux domestiques (1), les gemmes, et par exemple celle sur laquelle on lit, *Sum Papiæ* (2). Secondement, *Tiburtinus Cati servus*, « Tiburtinus, esclave de Catus ou de Catius »; en effet, Tiburtinus est un nom d'esclave connu par une inscription (3). Cet esclave aurait rempli près de son maître l'office de lanternaire dont nous avons parlé tout à l'heure.

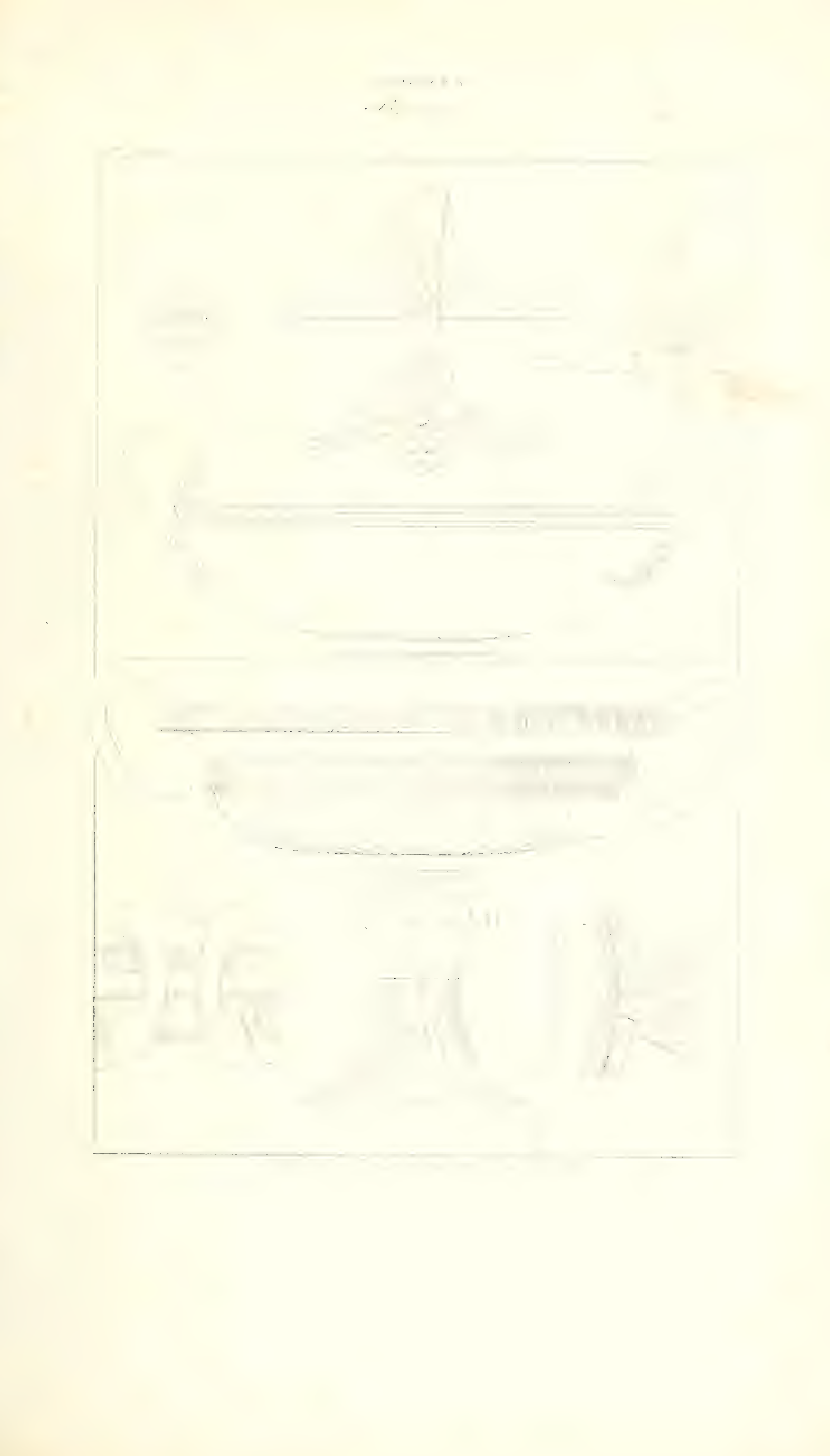
PLANCHE 63.

Le bassin représenté dans la première partie de cette planche est remarquable par les ornements qui en forment les deux anses. A la partie intérieure de chaque anse, on voit un personnage ailé qui étend devant lui avec les deux mains une espèce de tablier. Il y a dans cette petite figure une certaine roideur naïve qui rappelle la sculpture du moyen âge. L'autre côté de l'anse est orné d'arabesques, puis de quelques feuillages, et l'extrémité en est formée par une tête dont l'expression a quelque chose de terrible. Un autre masque d'une expression non moins formidable se trouve dans un petit cercle au fond de l'intérieur du bassin. C'est un de ces petits masques de Gorgone appelés par les Grecs γόργειον, et γοργόνειον, que

(1) Fabbr., *Inscr.*, p. 523; *Mus. Veron.*, p. 311; Morcel., *de Styl. inscr. lat.*, P. 408.

(2) Lanzi, *Sagg. di Ling. etr.*, tom. II, p. 144, 273 et 275.

(3) Gruter., 884, 2.



les guerriers portèrent d'abord sur leur bouclier ou sur les différentes parties de leur armure, pour inspirer de la terreur à leurs ennemis, qui plus tard furent adoptés au théâtre pour les larves et les furies, et qui enfin, passant du théâtre au culte de Bacchus, devinrent un ornement que le caprice des artistes appliqua à toute espèce de décoration. Quant à ce mélange de figures humaines, de feuillages et de rameaux contournés qui compose l'ornement des deux anses, on peut en faire remonter l'origine aux Indiens, qui, de toute antiquité, ont uni la représentation des plantes à celle des animaux sacrés, pour varier les dessins de leurs tapis, de leurs nattes, et même des objets ciselés. Les Hellènes en apportèrent sans doute le souvenir des extrémités de l'Asie jusque dans le Péloponnèse; et leur goût, s'étant épuré sous le beau climat de la Grèce, y ajouta la grâce et la correction que l'on remarque dans ces ornements appelés par eux ζώδια.

La vasque de marbre, remarquable par l'élégance de la coupe, l'excellent goût des ornements et le fini du travail, a été trouvée à Pompéi. Nous ne décrirons point la disposition des oves, des perles et des tresses qui la couvrent, disposition que la planche indique suffisamment, à l'aide surtout des deux figures de détail, dont l'une montre l'anse prise de face, et l'autre cette même partie vue d'en haut.

Cette espèce de vase était d'un usage très-fréquent chez les anciens : ils s'en servaient dans leurs banquets, dans

leurs bains, et surtout dans les sacrifices : on en trouve dans les ruines des palais et des villas, des thermes et des temples. Une grande vasque, désignée par le mot grec κρατήρ, était employée pour mêler le vin avec l'eau, mélange que l'on puisait ensuite avec de petits ustensiles particuliers (*cyathus, simpulum*), pour en remplir les coupes, des convives, et comme chaque sacrifice était suivi d'un festin, on peut présumer que les vasques de terre cuite ou de marbre que l'on trouve dans les temples, et surtout dans les temples rustiques, étaient souvent employées à cet usage bachique. Mais c'est surtout pour les ablutions, lustrations, purifications que de pareils vases étaient indispensables : car on purifiait, on expiait par l'eau, qui lave les souillures, par le feu, qui les dévore, par le soufre, qui les guérit.

Terque senem flamma, ter aqua, ter sulphure lustrat (1).

Pour la première de ces trois opérations, on plaçait à la porte des temples des vasques pleines d'eau, qui rappellent la Mer d'airain de Salomon, et à l'imitation desquelles les bénitiers furent établis à l'entrée des églises dès les premiers temps du christianisme.

La forme des bords de notre vasque, qui a quelque analogie avec celle des lèvres humaines, porterait à penser que ce vase doit être rangé parmi ceux que les Latins appelaient *labrum*. Cette opinion est confirmée par une

(1) Ovid., *Met.*, VII, 262.

inscription en lettres de bronze placée sur une autre vasque des thermes de Pompéi, qui est appelée dans l'inscription même : *hoc labrum.*

Les écrivains latins assignent aux vases compris sous cette dénomination une foule d'usages différents : on voit chez eux le *labrum lupinarium,* qui servait à laver des graines; l'*aquarium*, qui était un réservoir d'eau; l'*oléarium*, où l'on mettait de l'huile (1) : celui qui servait pour les figues (2), et enfin celui que l'on employait pour y verser les produits écumants de la vendange :

Spumat plenis vindemia labris (3).

Mais l'usage le plus essentiel du *labrum* est indiqué d'une manière certaine par le lieu où fut trouvé celui de Pompéi, lieu qui n'est autre que les thermes mêmes de cette ville. Cicéron écrit à Terentia : *Labrum si in balneo non est, fac ut sit;* « S'il n'y a pas de labrum dans les bains, fais en sorte que l'on en mette un (4) » : ce qui indique que ces vases étaient quelquefois portatifs. Leur nom même était devenu synonyme de bain; et c'est ainsi qu'il est employé dans ce vers d'Ovide (5) :

Nec Dryadas nec nos videamus labra Dianæ.

« Ne surprenons ni les Dryades ni Diane dans son bain. »

(1) Cat., *de Re rust.*, X.
(2) Colum., *de Agr.*
(3) Virg., *Georg.*, II, 6.
(4) *Epist. ad. famil.*, XIV, 20.
(5) *Fast.*, IV, 759.

Enfin, la forme du *labrum* destiné aux ablutions est décrite avec exactitude dans un passage de Vitruve, auquel nous renvoyons nos lecteurs (1).

PLANCHE 64.

Les trois figures qui occupent les deux côtés de cette planche offrent l'élévation, le plan vu d'en haut, et le dessous d'une petite fontaine de marbre grec trouvée à Pompéi.

Toutes les rues des cités ensevelies montrent combien les anciens mettaient de luxe et d'élégance dans la construction et la décoration des fontaines publiques ; et l'on peut avancer sans témérité qu'il y avait bien peu d'édifices particuliers qui ne renfermassent point des monuments de ce genre capables de soutenir le parallèle avec ceux des places ou des carrefours. Et cette fréquence des appareils hydrauliques ne tient pas seulement à leur utilité sous un climat brûlant, à leur agrément comme accessoires d'une décoration architecturale : il faut l'attribuer aussi à la vénération religieuse avec laquelle les anciens considéraient le moindre filet d'eau, comme le sanctuaire d'une divinité, l'habitation d'une nymphe ou d'un Génie. Parmi le grand nombre de fontaines antiques que les fouilles ont mises à découvert, celle qui a été trouvée à Hercu-

(1) *De Archit.*, V, 10.

RBONZE S

Bronze

lanum en 1751 a été jusqu'ici la plus célèbre, à cause de la richesse de formes, de l'harmonieuse variété d'attitudes que l'on remarque dans les Génies, les Faunes et les Satyres groupées autour de son bassin : en voici une qui prendra certainement place à côté de celle-là.

Les fouilles pratiquées au mois d'octobre de l'année 1832, dans une maison de Pompéi, située en face de celle qu'on appelle la maison du Faune, ont produit les plus heureux résultats. Le jour même où les académiciens d'Herculanum s'y transportèrent en corps pour examiner les objets déjà découverts, leur situation et la localité même, qui pouvait les éclairer sur l'usage de ces objets, on trouva en leur présence, dans l'atrium toscan de cette même maison, et près de l'*impluvium*, ou du bassin placé au milieu de cette pièce pour recevoir les eaux du toit de la galerie qui l'entoure; on trouva, disons-nous, l'espèce de coupe qui forme la principale partie du monument que nous avons à décrire. C'est une vasque sans pied, dont le bord offre dix saillies pareilles à celle d'une lampe à dix becs; le dessous est orné de feuillages gracieux et de cinq masques de Satyres et de Faunes d'un travail correct et sévère; ils diffèrent tous entre eux par leur âge, leur coiffure, leur barbe et l'expression de leurs traits. Le dessus de la vasque n'était point fermé; mais il était garni d'un rebord saillant et orné d'oves, formant pour ainsi dire le rudiment d'un couvercle.

Près de là on trouva encore deux petits canards, deux colombes et une grenouille, puis une petite colonne can-

nelée, fragments qui faisaient évidemment partie du même monument que la coupe. En face de ces débris précieux, les savants académiciens reconnurent unanimement qu'ils ne pouvaient avoir été réunis que d'une seule manière. La colonne devait avoir été dressée dans l'impluvium même, la coupe placée sur la colonne, la bordure à oves complétée par un couvercle; et sur ce couvercle, les cinq petites figures d'animaux placées en communication avec des tuyaux de manière à fournir cinq petits filets d'eau qui, en retombant, passaient par cinq des dix entailles formées sur le bord de la coupe. Telle est la disposition d'après laquelle le savant Nicolini a restitué ce bel antique, tel qu'on le voit dans notre planche.

A la vérité, la forme de la coupe de marbre et les ornements de sa partie inférieure auraient pu indiquer une lampe pensile à dix becs plutôt qu'une fontaine. Cette simple remarque porterait avec elle une entière conviction si, à la place des becs, on trouvait quelque conduit qui communiquât avec le réservoir intérieur, afin de porter l'huile aux mèches. Cependant, comme les anciens n'admettaient jamais dans leurs monuments une forme qui ne fût pas justifiée par quelque motif emprunté à l'usage réel, on peut supposer que le soir, pour éclairer le portique de l'atrium, on plaçait une petite lampe sur chacune des dix saillies de la coupe : c'était alors à la fois un candélabre et une fontaine, et l'on peut se figurer quel effet charmant devaient produire ces dix flam-

mes, réfléchies dans les flots de l'impluvium, et brillant à travers le cristal liquide des jets d'eau.

En considérant ce monument sous le rapport religieux, les masques de Faunes et de Satyres indiquent quelque rapport avec le culte bachique; et comme on voit des symboles de même nature sur presque tous les objets trouvés dans la même maison, on en peut conclure qu'elle était habitée par un fervent adorateur du fils de Jupiter, initié aux mystères dionysiaques que célébrait toute la Campanie.

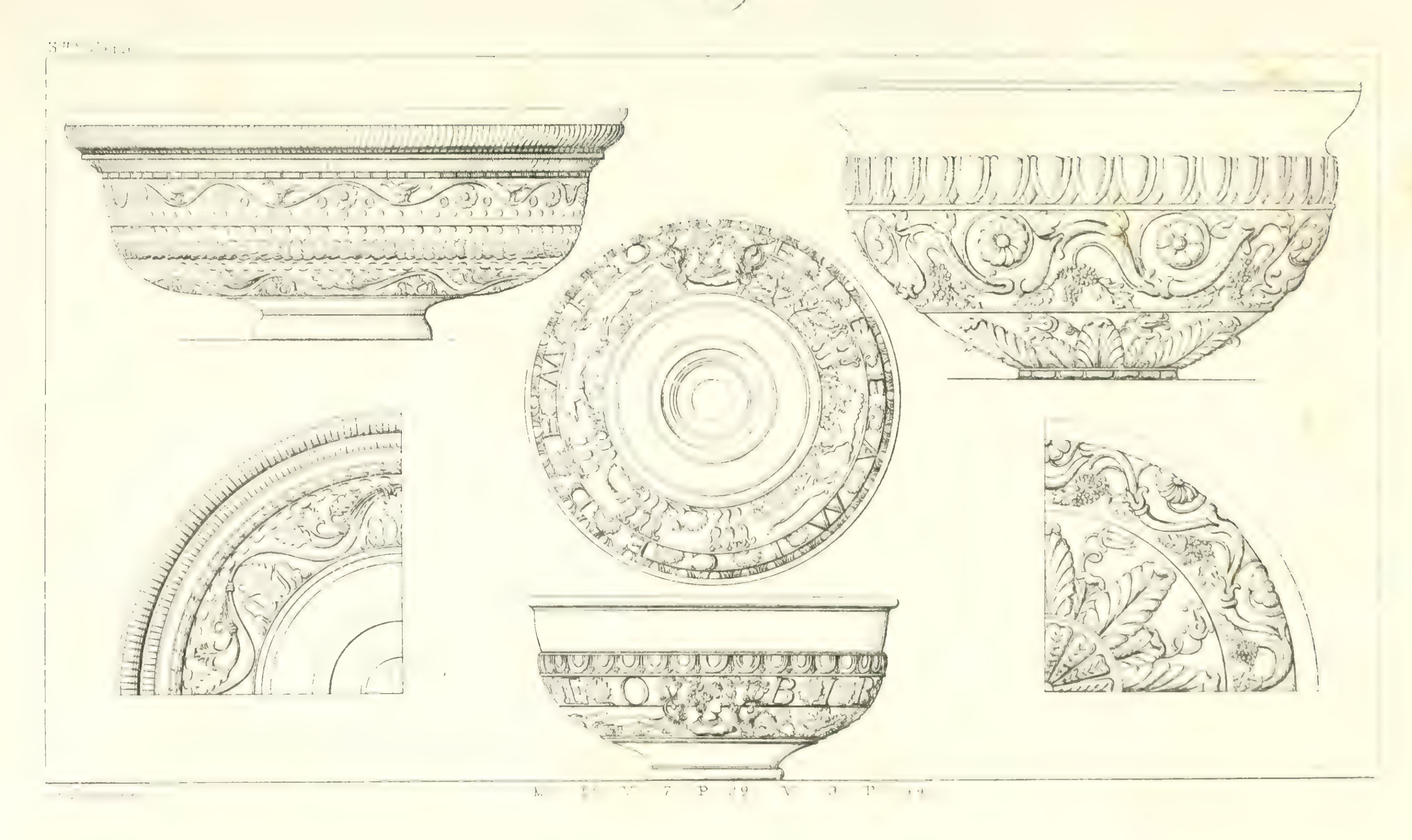
Le milieu de notre planche est occupé par une grande vasque de marbre trouvée à Pompéi. Elle est supportée par trois sphinx ailés, dont le buste de femme repose sur d'énormes pieds de lion. C'est là le véritable sphinx d'Égypte, emblème des inondations du Nil qui ont lieu en juillet et en août sous le signe de la Vierge et sous celui du Lion. Ces trois sphinx sont du reste vêtus fantastiquement de larges feuillages qui naissent au-dessus du ventre et le recouvrent entièrement. Nous ne nous étendrons pas sur les autres accessoires de la vasque, ni sur la forme et les ornements de son piédestal triangulaire, toutes choses dont la planche peut donner une idée fort exacte. Quant aux usages de cette espèce de vase, nous ne pouvons que renvoyer à ce que nous en avons dit dans l'explication de la planche précédente : nous rappellerons seulement que les sphinx étaient couchés habituellement devant la porte des temples égyptiens pour commander le silence pendant les mystères, et que

sans doute cette vasque, destinée aux ablutions, occupait la même place devant quelque lieu sacré, public ou privé, de la ville de Pompéi.

PLANCHE 65.

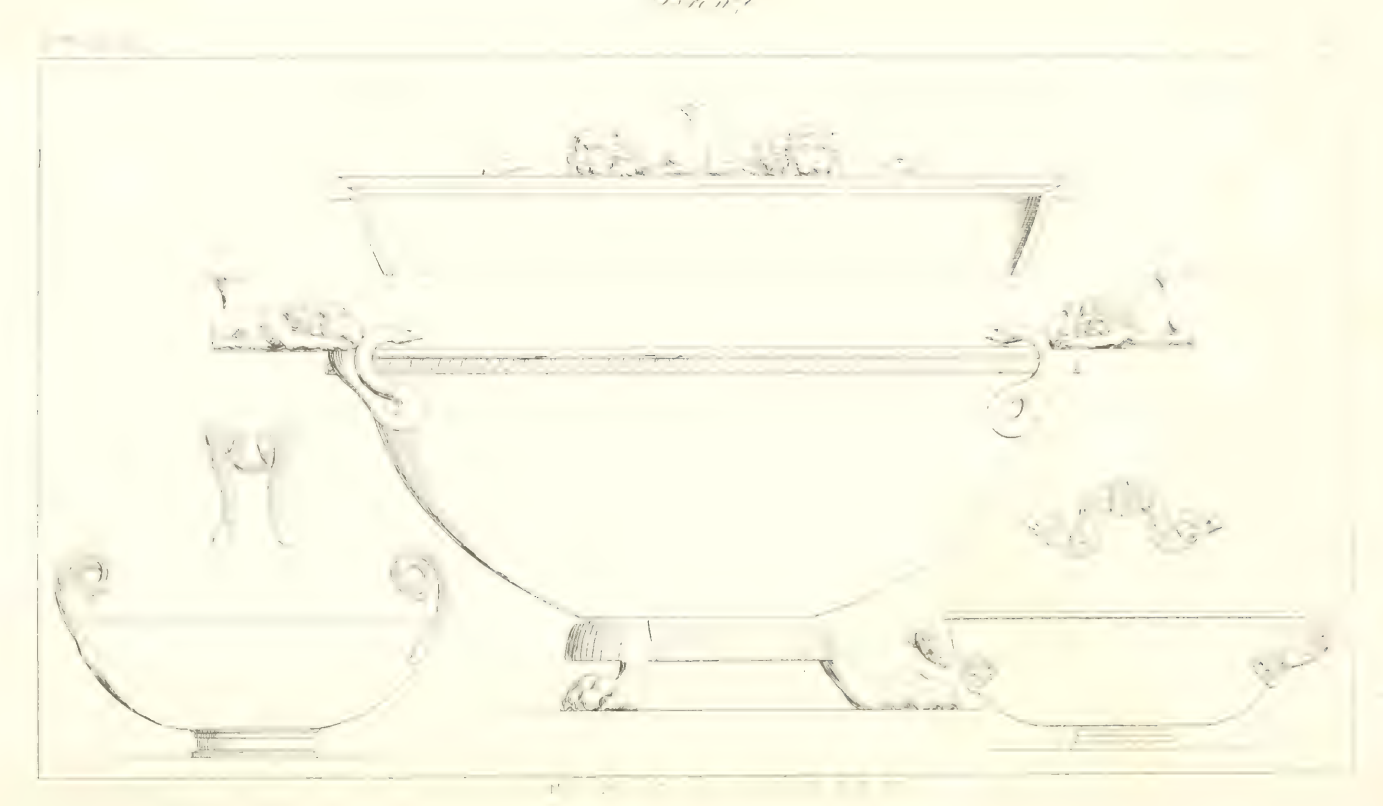
Cette planche représente trois vases de terre cuite trouvés à Pompéi. A gauche, on voit l'élévation d'un de ces vases, orné, à la manière grecque, de feuillages et d'arabesques d'un relief très-peu saillant : on voit aussi, à côté, le quart du cercle qui forme le dessous du vase. Cet antique est d'une couleur jaune, et légèrement veiné ou marbré de rose : le vernis dont il est revêtu l'emporte sur celui de la poterie moderne, en ce que, sans offrir moins de solidité, il n'a pas la même transparence vitreuse, mais simplement un poli mat, et comme morbide, qui imite parfaitement l'apparence du marbre : en outre, ce vernis forme un enduit moins épais que le nôtre, et par conséquent il voile beaucoup moins la délicatesse du modelé, délicatesse exquise, qui est favorisée d'ailleurs par le choix des terres qu'employaient les anciens.

La seconde coupe, de l'autre côté de la planche, parmi des ornements peut-être plus élégants et plus corrects que ceux de la première, offre un emblème de l'usage auquel on la destinait, dans les grappes de raisin et les feuilles de lierre entremêlées aux rinceaux.



BRONZES

Bronze



Mais la plus remarquable des trois est celle qui occupe le milieu de la planche. La zone sculptée à sa surface extérieure ressort parfaitement entre deux parties tout à fait nues. On y voit des lièvres ou des lapins qui paissent des broussailles, des lévriers poursuivant des loups, et non pas des sangliers, comme l'ont cru les éditeurs du Musée royal de Naples : au milieu se trouve un profil de femme sous une guirlande de feuilles, et entre deux caducées d'une forme assez bizarre ; et en regard de ce profil commence l'inscription : BIBE AMICE DE MEO, qui est disposée sur le contour supérieur de cette zone, chaque lettre étant séparée de la suivante par une feuille. Cette invitation amicale rappelle le mot des anciens : Κοινὰ τὰ φίλων (1), « Tout est commun entre amis. » Elle paraît sortir de la bouche même de la généreuse patricienne qui a fait placer son portrait sur la coupe hospitalière, entre les deux caducées, symboles de richesse et de prospérité (2).

PLANCHE 66.

Les deux vases de bronze qui occupent les côtés de cette planche sont d'une forme très-simple, et n'ont de

(1) Pythagor., apud Diog. Laert., VIII, 573 ; Plat., *de Rep.*, IV, p. 634 ; Aristot., *Polit.*, II, 3; Euripid., *Androm.*, 373 ; Plutarch., tom. II, p. 1102, ed. Xylandr. ; Plaut., *Trinumm.*, I, 2, 16 ; Ter., *Adelph.*, V, 3, 18.

(2) Homer., *Hymn. ad Merc.*, 30; B. Quaranta, *Dissert. sopra un caduceo, etc.*, p. 9.

remarquable que la disposition de leurs anses : le dessin de face de ces parties se voit au-dessus du profil de la coupe elle-même. Les anses du premier sont formées par une simple tige tordue plusieurs fois sur elle-même : celles du second se composent de deux têtes de monstre marin (*pistrix*), jointes entre elles par des moulures et des feuilles d'acanthe. Ces deux vases sont de l'espèce de ceux qu'Homère appelle (1) δέπας ἀμφικύπελλον, mot mal compris par la plupart de lexicographes, et signifiant littéralement *vase qui offre de part et d'autre une coupe*, à savoir l'une pour contenir le liquide, l'autre pour servir de base : cette interprétation s'appuie surtout du passage d'Aristote où ce grand naturaliste, décrivant les rayons des abeilles, compare à des vases *amphicupelliens* leurs cellules munies de deux cavités opposées (2).

Le vase du milieu ne peut pas être rangé dans la même classe; car il repose sur trois griffes de lion. Ses anses, vues de profil et de face, l'emportent encore sur celles des vases précédents : elles sont à la fois disposées plus commodément pour la main et inspirées par un motif plus pittoresque. Deux serpents se glissent vers les bords du vase, comme pour s'y désaltérer; là ils se trouvent tout à coup en face de deux lions, σμερδάλεοι πρόσωπα καὶ αὐχένα (3), horribles par les traits de leur face et par leur crinière, qui pour guetter leur proie ont pris l'at-

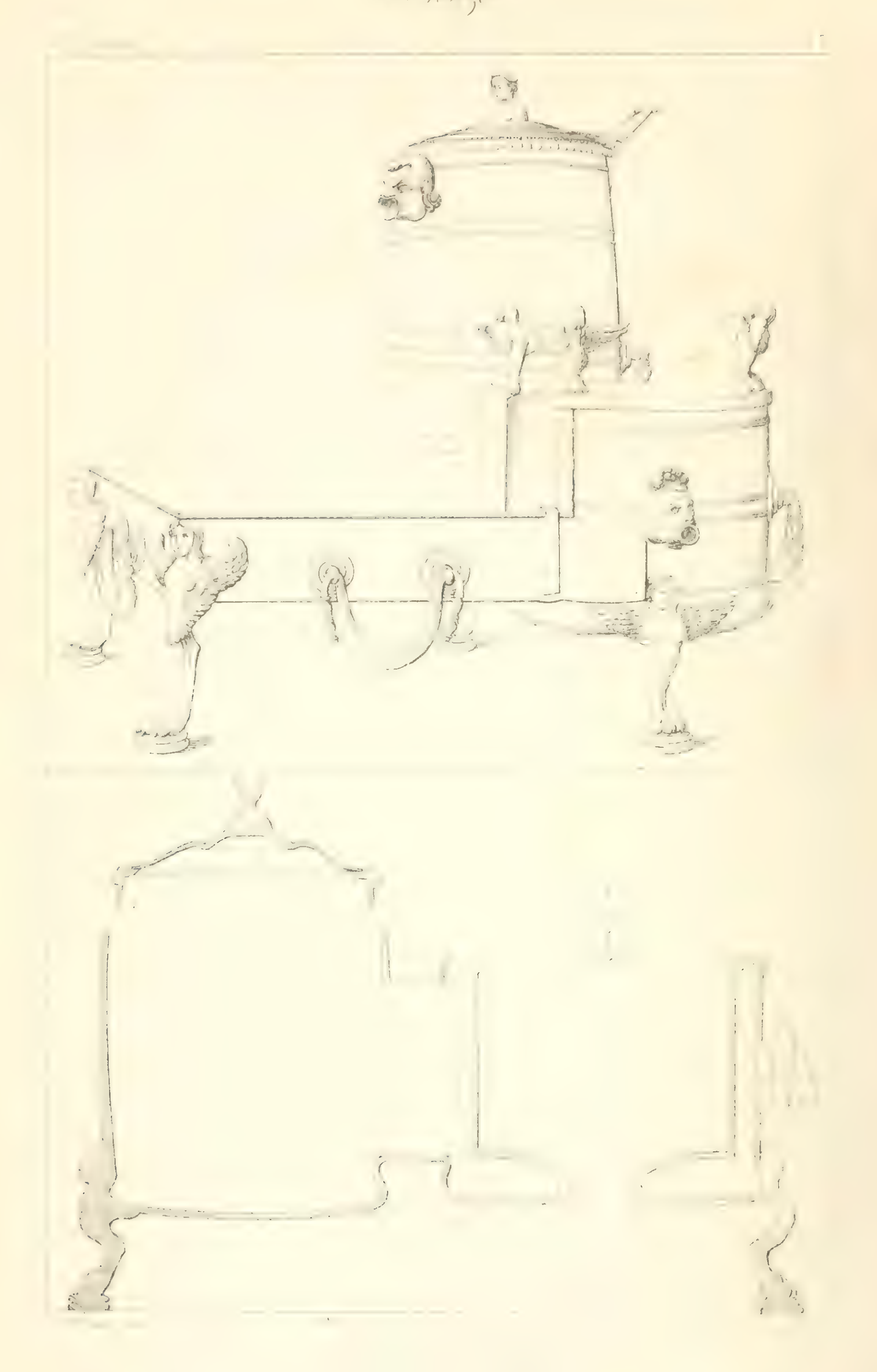
(1) *Iliad.*, I, 584.

(2) Arist., *Hist. anim*, IX, 40.

(3) Oppian., *de Venat.*, III, 8.

BRONZES

Bronze



titude si énergiquement décrite dans ces phrases des livres saints : *Recubuit ut leo* (1); *incurvavit se ad insidias* (2), « Il s'est couché comme le lion ; il s'est courbé pour ses embûches. » Ce qui justifie cette petite composition, c'est que, selon les idées des anciens, les reptiles, avant d'approcher d'une fontaine, se dépouillaient de leur venin, dans la crainte d'infecter leur propre boisson ; et les lions, qui sont leurs ennemis naturels, devaient saisir ce moment pour les surprendre désarmés.

PLANCHE 67.

Ce brasier d'airain est d'une forme à la fois élégante et commode. C'est un quadrilatère, qui est soutenu par quatre petits sphinx ailés, et que l'on peut porter au moyen de cinq poignées à charnière placées sur ses différentes faces. Nous disons que ce meuble, dont toutes les parties sont fixes, et qui est comme d'une seule pièce, offre quatre côtés, abstraction faite, bien entendu, des renflements que forment sur un de ces côtés deux parties circulaires. L'une de ces deux parties est d'abord un demi-cercle formé de deux plaques de métal, qui laissent un vide entre elles : cet espace devait servir à chauffer de l'eau, le milieu du demi-clercle étant rempli de charbons ardents. D'une part, on pouvait extraire l'eau

(1) *Gen.*, XLIX, 9. (2) Job., XXXIX, 1.

chaude de ce double fond, par ce robinet orné d'un masque dont la chevelure même forme la clef, et placé un peu au-dessus du fond, afin de ne donner que de l'eau parfaitement claire; de l'autre, ce même double fond communiquait avec la seconde partie circulaire. Celle-ci est un vase cylindrique en forme de tour, dont le couvercle à charnière est surmonté d'un petit buste qui servait de bouton pour le lever. A la partie supérieure de ce vase se trouve un masque qui vomissait de la vapeur quand l'eau entrait en ébullition; et cela devait arriver au moment même où le liquide contenu entre les doubles parois du demi-cercle atteignait le 80e degré de chaleur : la rapidité avec laquelle le calorique se met en équilibre dans une masse de liquide est un principe qui n'avait point échappé aux anciens. Toutes ces dispositions peuvent se comprendre facilement au moyen de la coupe que l'on voit à la deuxième figure, coupe prise selon le diamètre des deux parties circulaires. Le demi-cercle à doubles parois est surmonté de trois oiseaux fantastiques, cygnes ou daenades, qui forment trois appuis sur lesquels on pouvait poser un plat afin de cuire ou de réchauffer quelques mets. Ce petit meuble devait garnir le triclinium, où il se prêtait à trois usages distincts : il pouvait chauffer l'appartement, tenir lieu de fourneau, de cuisine ou de table, et fournir de l'eau chaude à volonté : on peut donc lui appliquer à la fois les dénominations grecques, ἐσχάρα, πύρνον, θερμαστρίς, Θερμαντήρ et θερμαντήριον; et les noms latins, *focus*, *miliarium* et *caldarium*.

On sait quel usage fréquent les anciens faisaient des boissons tièdes (1). L'usage de l'eau chaude comme boisson, en la mêlant au vin et au miel, remonte aux temps les plus anciens de la Grèce. Plus tard, Hippocrate et Aristote montrèrent que l'eau qui a bouilli en devient plus saine, et qu'elle est susceptible de se rafraîchir plus promptement et plus complétement que toute autre : et alors on fit chauffer l'eau pour tous les usages possibles. Enfin, l'habitude de boire chaud devint sous l'empire romain un signe de luxe et de mollesse, une mode, une fureur. L'empereur Caligula prohiba dans Rome tous les établissements dits *thermopolium*, où se vendaient les boissons chaudes, parce qu'ils ne s'étaient point fermés temporairement en signe de deuil, comme tous les autres lieux de plaisir, lors de la mort de Drusilla.

Ces boissons étant devenues d'un usage si fréquent, les habitants de l'Italie devaient avoir, pour les préparer et les servir, une foule de vases différents dont les plus curieux figureront dans cette collection; car il n'est presque point de rue de Pompéi où l'on n'ait trouvé des boutiques qui, d'après leurs ornements, devaient être des *thermopolium* (2) : ce qui répond à peu près à nos cafés modernes.

(1) Fulv. Ursin., *Append. de Triclin.;* Lips., *Elect.*, I, 4; Hieron. Mercur.; *Var. lect.*, I, 8.

(2) Plaut., *Curcul.*, II, 3, 13; *Trinumm.*, IV, 3, 6; *Rud.*, II, 6, 42.

PLANCHE 67 *bis*.

De ces trois brasiers trouvés à Pompéi, le premier est représenté sous trois aspects différents. On voit d'abord l'un des deux côtés étroits du carré long, tous deux ornés d'une gravure ou nielle qui figure deux branches de lierre, et tous deux portant des traces des anses qui s'y trouvaient attachées autrefois. Les deux grands côtés ont chacun une gravure du même genre; et le dernier est particulièrement remarquable par l'élégance un peu capricieuse, un peu fantasque, et, si j'ose me servir de ce terme, un peu chiffonnée de ses arabesques, formées de fleurs et de feuillages sur lesquels se posent de petits oiseaux. Voilà encore un genre de style, ou plutôt un goût d'ornements dont on croyait pouvoir attribuer l'invention aux orfévres et ciseleurs de l'époque de la renaissance, et que pourtant les anciens avaient pratiqué, rarement à la vérité, plus de quinze siècles auparavant. On éprouve un étonnement toujours nouveau en trouvant tant de soins de détail dans le moindre ustensile antique : trois dessins de frise différents entre eux, mais exécutés avec la même patience; à chaque angle, une palmette gracieuse; puis pour support une griffe de lion correctement dessinée, et en outre un petit socle circulaire! c'est plus que nos artistes ne feraient pour un vase d'argent ou de vermeil.

Le deuxième brasier figure une forteresse carrée dont

les murs sont crénelés, et dont chaque angle est muni d'une tour crénelée pareillement. Ces quatre tours ont chacune un couvercle par où l'on peut y verser de l'eau; et elles forment par conséquent quatre vases ou bouilloires, quatre *miliaria*, communiquant ensemble par des canaux renfermés dans l'épaisseur des murs. Au milieu d'un des côtés on voit un robinet par où l'on tirait l'eau chaude, et sur deux autres flancs du brasier sont des anses à charnière, à l'aide desquelles on pouvait le transporter d'une place à une autre. En plaçant des tiges de fer entre les créneaux d'un mur et ceux d'un mur opposé, le foyer pouvait servir à cuire ou à tenir chauds certains mets : cet ustensile répondait donc aux trois usages que nous avons signalés dans l'explication de la planche précédente.

La construction du troisième brasier est moins compliquée que celle du précédent; ses usages sont plus restreints, mais il est d'un travail plus élégant et plus orné. C'est un rectangle soutenu par quatre griffes de lion munies de leur socle, et rattachées aux quatre angles par des feuillages gracieux. La partie supérieure des quatre côtés figure des espèces de créneaux disposés en pyramides; en outre, les deux plus grands côtés portent chacun deux masques, et au milieu un groupe formé d'un lion qui dévore un taureau; sur les deux faces les plus petites se trouvent des anses à charnière. Un ovale, qui s'ouvre au milieu du rectangle, est le récipient du foyer (πυρεῖον ou ἐσχαρίς en grec, *ignitabulum* en latin).

PLANCHE 68.

De simples ustensiles de ménage révèlent encore, par la variété du dessin et l'élégance de la forme, ce goût que les artistes anciens portaient dans l'exécution même des objets les plus vulgaires.

A l'exception de la quatrième figure, qui est celle d'une simple cuiller à pot, toutes les autres représentent des passoires. Les trois premières devaient servir à des usages purement culinaires : peut-être répondaient-elles à ce que nous appelons des écumoires. Chacun de ces trois objets est ce que les Romains appelaient *trua*, un instrument qui, d'après Festus (1), servait à remuer les viandes dans la chaudière, et qui était construit cependant de telle sorte que l'eau passât au travers (2). La *trulla* était une espèce de *trua*, bien qu'elle ne fût pas toujours percée et que ce ne fût souvent qu'une simple cuiller : elle est mentionnée par Caton au nombre des instruments rustiques, *trullas aheneas tres* (3). Ces deux instruments répondent au grec τρυβλίον ou τορύνη (4). On employait aussi, pour remuer la marmite, la *rudicula*, qui n'était qu'une verge de métal.

Les figures suivantes offrent le plan, le profil et

(1) Sub verbo, *Antroare*.
(2) Varr., *de L. L*, IV, 25.
(3) *De R. R.*, cap. 13.
(4) Poll., IV, segm. 89, et X, 98; Scalig., *è scoliast. Aristoph.*

VICTORFEC

une coupe d'un instrument du même genre, qui, vu son ampleur, devait servir plus particulièrement pour passer le vin. Il a cela de remarquable qu'il est accompagné d'un second vase non percé de trous, dans lequel le premier se loge : de la sorte on pouvait transporter sans en rien perdre le liquide que l'on voulait purifier, tout en le mettant par mesures d'une chaudière dans une autre : car la *trulla* servait souvent de mesure pour les doses culinaires (1). Ce second vase est sans doute l'objet désigné par cette expression de Varron (2), *manubrium cavum*, manche creux de la *trua*. La phrase de cet auteur semble indiquer que l'on appelait *trua* la passoire percée de trous, qui avait pour manche creux ou pour accompagnement nécessaire une *trulla* non trouée : tandis qu'on donnait le nom de *trulleum* à une passoire ou écumoire plus grande, mais qui n'était point accompagnée de la *trulla*, à moins qu'on n'en ajoutât une accidentellement. Il est facile de faire à tout ce qui précède l'application de ces noms différents ; mais, comme tous les archéologues ne paraissent pas s'accorder avec nous sur cette interprétation, nous citerons ici le passage textuel sur lequel elle s'appuie : « *Trua, quod travolat ex ea aqua. Ab eodem est appellatum trulleum, simile enim figura, nisi quod latius concipit aquam, et quod manubrium cavum non est, nisi vinaria trulla accessit.* » Ici, comme dans une foule d'endroits de notre ouvrage, la citation explique la figure et la figure éclaircit la citation.

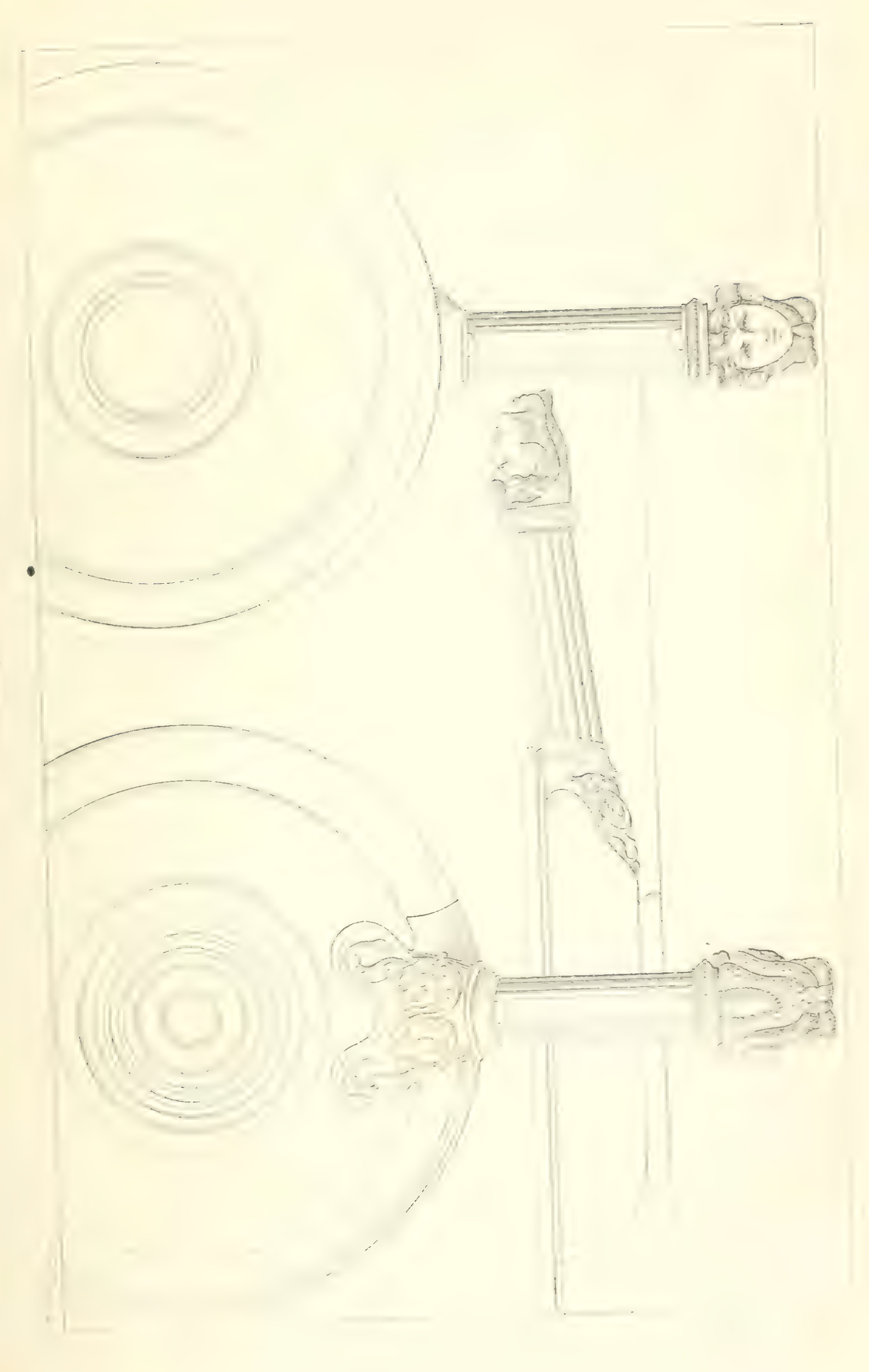
(1) Apic., *de Art. coquin.*, IV, 2. (2) *Loc. citat.*

PLANCHE 69.

Une patère de bronze, du style le plus noble et de la plus parfaite conservation, est représentée ici sous trois aspects différents : en plan du côté concave, en plan également du côté convexe, puis enfin de profil. Ses deux faces et ses bords sont ornés de plusieurs cercles concentriques. Le manche est un cylindre un peu aplati et cannelé dans sa longueur, sauf une seule cannelure qui manque par dessous et par dessus : il se termine par une belle tête de Gorgone portant deux petites ailes, et entourée seulement de deux serpents qui se nouent sous le menton, et se replient une dernière fois derrière l'oreille de la figure, de telle sorte que leurs têtes s'avancent sur la joue.

A l'endroit où le manche s'attache à la patère, on remarque une arabesque gravée à la manière que les Italiens appellent *sgraffito*, genre que les anciens ont plus souvent appliqué, avec leur goût habituel, à des ustensiles d'argent. Cette arabesque offre une particularité assez rare, en ce qu'elle n'est point symétrique : elle part d'un des angles du champ de la gravure, pour le couvrir de replis irréguliers.

Cette espèce de vase était appelée en latin *patera*, du verbe *patere*, s'étendre, parce que sa forme est plus large que profonde; on la nommait en grec, κρατήρ, de κεράννυμι.



« je mêle, » parce qu'on y faisait le mélange d'eau et de vin que l'on servait aux convives. Ses usages étaient en outre très-nombreux : on s'en servait dans les sacrifices pour brûler des parfums, pour présenter au prêtre l'eau lustrale dont il aspergeait les victimes, et le vin dont il faisait une libation sur leur tête ou sur l'autel même :

Vinaque marmoreas patera fundebat ad aras (1).

« Il versait avec une patère le vin sur les autels de marbre. »

On s'en servait encore pour recevoir le sang des victimes. Ce fut dans la patère même du sacrifice que Thémistocle but le sang d'un taureau; après quoi il mourut (2), d'indigestion sans doute, disent les gens peu crédules. On plaçait encore les patères dans la main des statues des dieux, afin que les dévots y déposassent leurs offrandes : sur quoi, feignant de se méprendre, Denys le Tyran enleva toutes les patères et les autres objets précieux que les statues des dieux tenaient dans leurs mains; « car il serait absurde, dit-il, de ne point accepter ce qui nous est offert avec tant de grâce par les êtres tout-puissants à qui nous demandons la richesse. » Enfin on suspendait des patères dans les temples, comme les boucliers et les tableaux votifs; on en avait dans les thermes pour verser de l'eau sur les membres des baigneurs, et on les appliquait à mille usages domestiques.

Parmi tant de destinations différentes, nous ne tente-

(1) Ovid., *Met.*, IX, 160. (2) Cic., *de Clar. Orat*, 11.

rons pas de déterminer celle qu'avait notre bronze; toute assertion de ce genre serait d'autant plus téméraire qu'aucune circonstance dépendante du lieu où il fut trouvé ne peut nous mettre sur la voie.

La tête de Méduse présente une singularité assez piquante. Dans la plupart des monuments où ils l'ont représentée, les artistes anciens ont fait la Gorgone horrible de laideur, comme pour justifier la puissance qu'elle avait de pétrifier tous ceux qui la regardaient : ici, au contraire, elle est belle; et il faut bien qu'elle l'ait été en effet pour expliquer l'outrage que Neptune lui fit dans le temple de Minerve. Mais peut-être la déesse offensée lui a-t-elle enlevé sa beauté, en même temps qu'elle a changé ses cheveux en serpents.

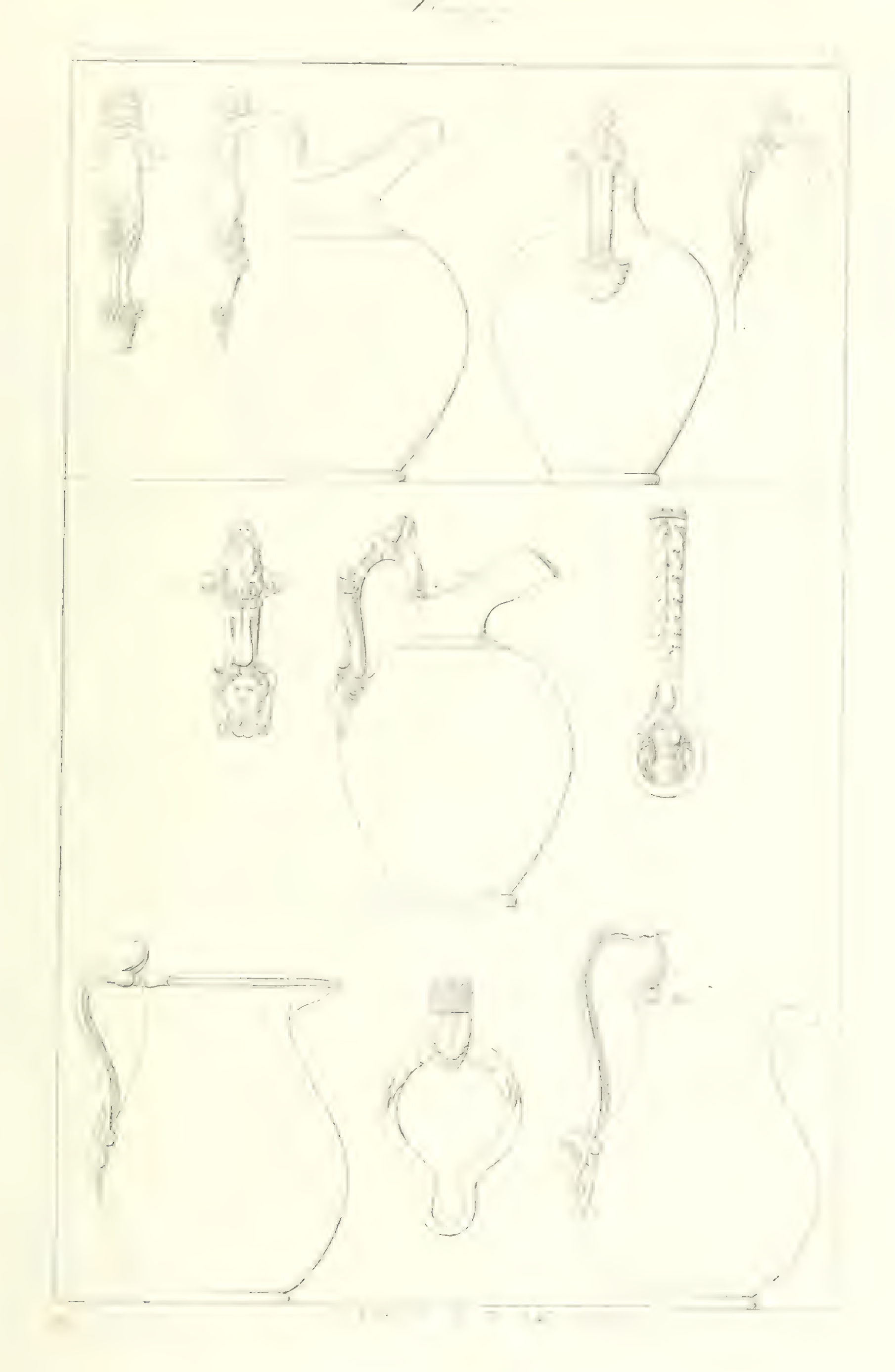
Quant aux ailes qui ornent cette tête, on les trouve également dans plusieurs monuments publiés par Dempster et par les académiciens d'Herculanum.

PLANCHE 70.

Les cinq vases de bronze que cette planche offre réunis paraissent avoir été employés à verser l'huile dans les lampes : tel est du moins l'usage évident des trois premiers, qui ont le bec allongé et fait en canal, bien qu'ils portent, comme on va le voir, plusieurs attributs qui appartiennent plutôt à Bacchus qu'à Minerve.

Le récipient des lampes antiques avait peu de ca-

BRONZES



pacité; leurs mèches étaient fort grosses : de là devait résulter la nécessité de renouveler souvent l'huile : et pour cela il fallait avoir sous la main un vase spécial, vase qui, suivant l'usage constant des anciens, devait être d'un prix et d'un travail proportionné à celui des lampes mêmes qu'il desservait. Il a été facile de déterminer les vases de terre cuite qui répondaient à des lampes de pareille matière; mais parmi les vases de bronze qu'ont produits les fouilles, ceux-ci sont les seuls qui puissent correspondre à ces lampes de métal si nombreuses et offrant pour la plupart un dessin si original et un travail si précieux. On croirait facilement à l'existence d'un plus grand nombre de vases de cette espèce; et il n'y aurait aucune vraisemblance à ne point admettre au moins ceux-ci.

Le premier, dessiné de profil, a près de lui son anse vue de face. Celle-ci est formée d'un petit Satyre, nouant autour de son cou une peau à l'aide de laquelle il retient sur ses épaules un objet peu distinct et impossible à décrire. Ses pieds de bouc posent sur un panier de raisin.

Le second vase au contraire se montre de face, de sorte que c'est le profil de l'anse qui a dû être dessiné à part. Cette anse est formée d'un terme qui repose sur une coquille et qui supporte un buste de jeune homme enveloppé d'une peau de lion. A côté de ce vase on a représenté les cercles concentriques qui ornent le dessous de sa base : ce dessin suffira pour donner une idée des

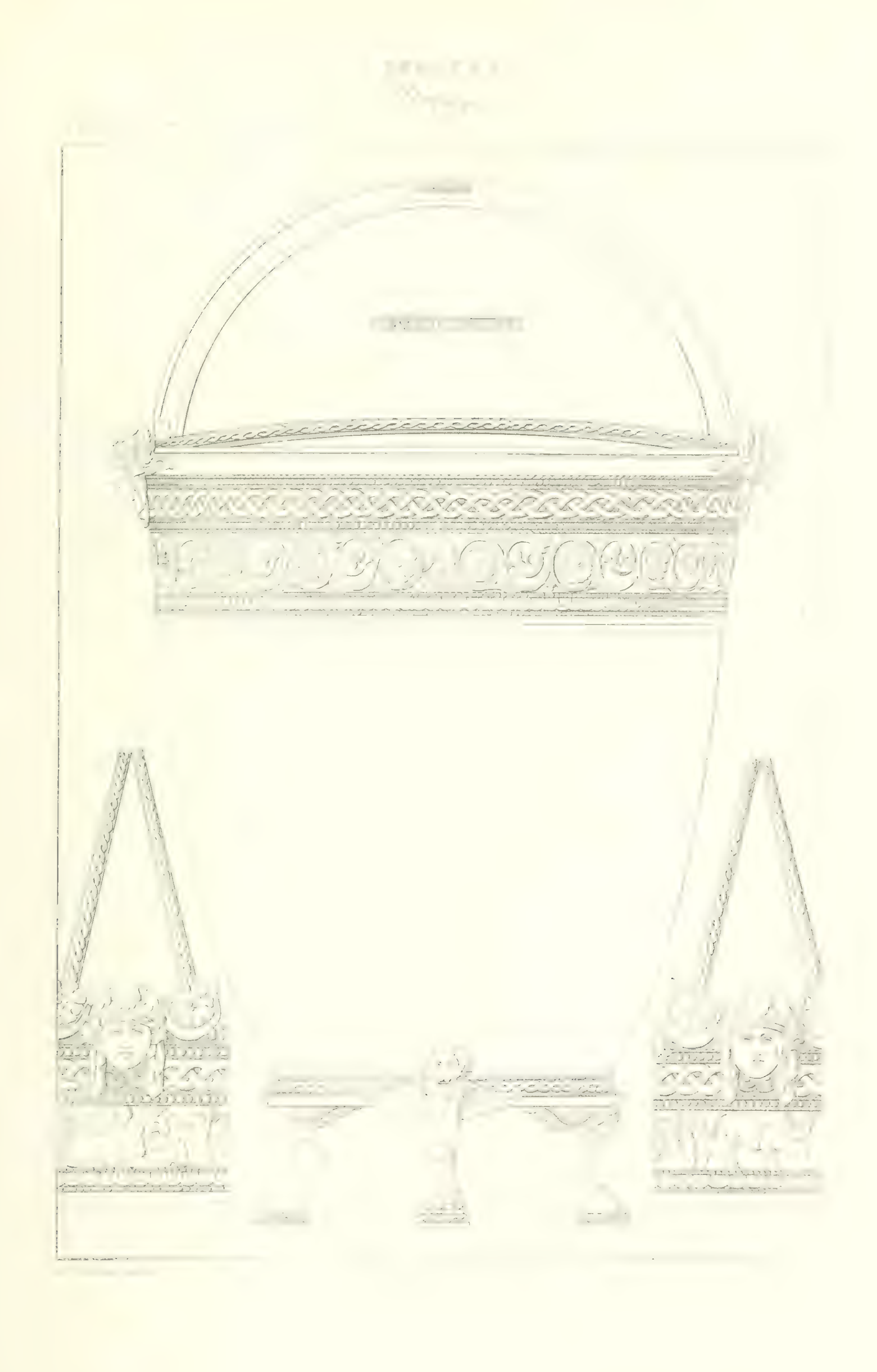
ornements du même genre que l'on trouve dans les autres.

Vient en troisième lieu un vase dessiné de profil et précédé de son anse vue de face. Celle-ci est formée de trois longues feuilles, lesquelles partent de la ceinture d'un jeune homme voilé et tenant des deux mains sur sa poitrine un lièvre dont la tête pose sur son épaule gauche : les feuillages s'appuient, à la partie inférieure de l'anse, sur un masque d'enfant qui a des oreilles semblables à celles d'un Satyre. L'anse, en atteignant les bords de l'orifice du vase, se divise, et y forme deux têtes de cygne.

Les deux derniers vases, vus de profil, sont d'une forme beaucoup plus simple que les précédents. L'anse de l'un d'eux est presque unie, et terminée par un masque satyrique; celle de l'autre est ornée de feuillages plus compliqués, et se termine par une tête de jeune homme coiffée du bonnet phrygien. Nous donnons une représentation de cette anse vue de face, et une autre de l'orifice du même vase, vue d'en haut : on peut juger par ce dernier dessin combien la forme du bec de ce vase le rendait propre à l'usage que nous avons assigné.

PLANCHE 71.

Le dessin seul peut donner une idée de l'élégance et de la beauté des ornements de ce vase, qui est une espèce de seau (*situla*). Nous nous contenterons de faire remarquer l'habile disposition de ces deux anses, qui ne s'atta-



chent point aux extrémités d'un même diamètre, mais bien à quelque distance de part et d'autre, de sorte que celui qui porte le vase peut cependant les réunir dans sa main par la partie supérieure : de là résulte qu'une fois ces deux anses ainsi tenues, le vase ne saurait osciller en aucune manière, ni laisser tomber une goutte du liquide, dont il peut être rempli jusqu'au bord. L'arc extérieur de ces deux anses est orné d'une tresse d'argent; et la frise supérieure du vase est une damasquinure du même métal, genre de travail qui, comme nous l'avons déjà démontré, a été en usage dès les temps les plus reculés (1).

Quelques animaux ornent la frise inférieure : c'est une espèce de héron plongeant son cou dans l'eau, un cerf qui broute, un griffon dévorant sa proie; des masques placés entre les deux anses sont parés de diadèmes, de bandelettes et de feuillages; enfin, trois monstres satyriques supportent le vase : on voudrait peut-être trouver dans tout cela quelque allusion mythologique ou historique, quelque trace de cette érudition qui est comme le cachet des artistes de l'antiquité. Après bien des recherches et de longues réflexions, nous devons déclarer que nous n'avons rien découvert qui pût répondre à ce désir : par une exception assez rare, nous ne voyons dans tout ces ornements que des fantaisies du modeleur, fantaisies qui n'ont même aucune liaison entre elles.

(1) Voy. pl. 7 à 32, pag. 10 et suiv.

Au fond intérieur du vase se trouve creusé un canal qui devait retenir le sédiment de l'eau quand on la versait.

Enfin, l'épigraphe qu'on lit sur les deux anses range ce vase parmi ceux que les Latins appelaient *litterati*, et les Grecs *γραμματικοί*. Cette inscription désignait d'ordinaire le propriétaire de l'objet : ainsi qu'on le voit par ce passage de Plaute (1) dans lequel un esclave dit d'une urne qu'il porte :

Nam hæc litterata est : ab se cantat cuja sit.

« Oh ! c'est un vase lettré : il vous dit de lui-même à qui il appartient. »

Notre vase appartenait donc à une femme nommée Cornelia Chelidon ou Chelido : peut-être était-ce cette Chélidon maîtresse du proconsul Verrès (2), curieuse, comme son amant, de vases et de bronzes précieux. Ce nom est écrit au génitif, CORNELIAES. CHELIDONIS : et l'on remarque dans le premier mot une désinence du génitif de la première déclinaison latine, qui est certainement plus rare que AE et même que AI ou AS, mais qui se rencontre pourtant dans quelques monuments (3), et particulièrement dans des inscriptions de Pompéi.

(1) Plaut., *Rud.*, II, 5, 21.

(2) Cic., *in Verr.*, II, 1, 40, ad fin., et *Ascon.*, ibid., 46.

(3) Marin., *Fratr. Arval.*, 413 et seqq.

BRONZES

Bronzi

PLANCHE 72.

Nous avons déjà eu l'occasion de faire voir à quelle haute antiquité remonte l'art d'orner des ustensiles de métal par l'incrustation d'autres métaux (1). Cet art prit un grand développement vers la fin de la république romaine et dans les dernières années de l'empire. Du temps de Sénèque on trouvait peu d'ustensiles d'argent qui ne fussent point incrustés d'or, et Cicéron cite déjà un exemple d'un pareil luxe quand il nous peint l'insatiable Verrès qui, sous prétexte d'admirer le travail d'une coupe d'argent, la dépouille de tout l'or qui s'y trouvait enchâssé. Le musée royal de Naples offre une foule de vases tirés d'Herculanum ou de Pompéi dans lesquels l'art a mêlé habilement l'argent à l'airain.

L'opération par laquelle un métal s'unit à un autre métal était désignée en latin par le terme générique *ferruminare* (2), mot qui exprimait si bien la ténacité avec laquelle deux choses adhèrent l'une à l'autre, qu'un poëte comique s'en est servi pour peindre l'étroite union des lèvres qui se confondent dans un baiser (3).

Lorsque le métal ajouté formait des bosses ou un relief sur la surface où il dessinait des ornements, ces ou-

(1) Voy. pl. 7 à 32, pag. 10 et suiv.

(2) *Dig.*, lib. 27, *de Acq. rer. dom.*

(3) Plaut., *Mil.*, IV, 8, 23.

vrages s'appelaient en grec ἔμβλημματα, emblèmes; et l'art de les faire était désigné par le mot μβλητική. De quels noms se servaient en ce cas les Latins, c'est ce que nous n'avons pu découvrir : saint Jérôme nous apprend seulement que si ces ornements étaient d'or, les ouvriers qui les exécutaient s'appelaient figurément *inclusores auri*.

Après avoir examiné attentivement et comparé entre eux un grand nombre de vases du musée de Naples, nous pouvons affirmer que l'*art emblétique* employait deux procédés différents. Quelques fois les ornements étant déjà tracés et relevés en bosse sur le métal plus commun qui faisait le fond de l'ouvrage, on se contentait de les revêtir d'une feuille très-mince du métal plus précieux. D'autres fois on encastrait et soudait dans le cuivre ou l'argent les ornements d'argent ou d'or déjà tout achevés en relief, ou seulement bruts et grossiers; et dans ce dernier cas il fallait les retravailler au ciseau après les avoir mis en place.

Mais quand les ornements étaient au niveau du fond même, quand toute la superficie du métal restait unie et polie, les objets d'art ainsi décorés s'appelaient en latin *crustæ* (1), et l'art de les travailler était désigné par le mot grec ἐμπαιστική (2). Cet *art empæstique* des Grecs est absolument identique avec la damasquinure, si usitée au quinzième siècle pour orner des filets d'or ou d'ar-

(1) Cic., *Verr.*, VI, 52.

(2) Athen., *Deipnos.*

gent les armures d'acier. On creusait, comme nous l'avons dit(1), la surface du métal principal, puis on remplissait les vides, soit en y encastrant de petites lames du métal plus précieux, soit en coulant ce même métal fondu : ensuite on aplanissait toute la surface à l'aide de l'instrument que les orfèvres appellent rasoir (en italien, *rasore*), et enfin on la brunissait. Sur cette damasquinure on ajoutait même quelquefois des gravures au burin. Cet infatigable écrivain qui embrasse dans sa vaste encyclopédie tous les produits de la nature et de l'art, Pline, parle de deux espèces de soudure qui devaient servir pour l'emblétique et l'empæstique, et qu'il désigne par le non de *santerna* (2).

Revenons au vase qui fait le sujet de cette planche. Il a été trouvé à Pompéi, près de l'entrée d'une maison qui fait face à la porte latérale de la *crypta* d'Eumachia. Sa coupe est des plus élégantes, et ses ornements variés, tracés par l'emblétique à l'aide de petites lames d'argent. ressortent admirablement sur le fond obscur du bronze. C'est, de tous points, un chef-d'œuvre dont l'étude doit être recommandée aux orfèvres et aux ciseleurs modernes : ils en pourront imiter au besoin six modénatures différentes, toutes également délicates et gracieuses ; ils se pénétreront surtout de cette heureuse proportion entre le vase même et son support qui produit dès la première vue l'effet d'un équilibre naturel.

(1) Pag. 13 et suiv.

(2) Plin., *Hist. nat.*, tom. II.

Ce vase, ne portant aucun emblème qui appartienne à une divinité, et ayant été trouvé dans une maison particulière, était sans doute consacré à des usages purement domestiques.

PLANCHE 73.

On peut appliquer à ces anses de vase les réflexions qui nous ont été si souvent suggérées par la perfection du travail et la variété du dessin des moindres ustensiles antiques. Ces mêmes qualités règnent encore à un degré surprenant dans le léopard et la tête de Silène qui ornaient sans doute un vase bachique; dans les feuillages et les fleurs de cette seconde anse; dans la tête de Méduse, les palmettes, les deux têtes de mulet allongées et le pouce qui forment la troisième; dans ces arabesques terminées par une guirlande ondée; dans cette tête de Bacchus couronnée de lierre; dans cette anse terminée en bas par une figure de femme, et en haut par deux doigts; enfin, dans ce visage de Faune aux oreilles de chèvre, si capricieusement entouré d'arabesques.

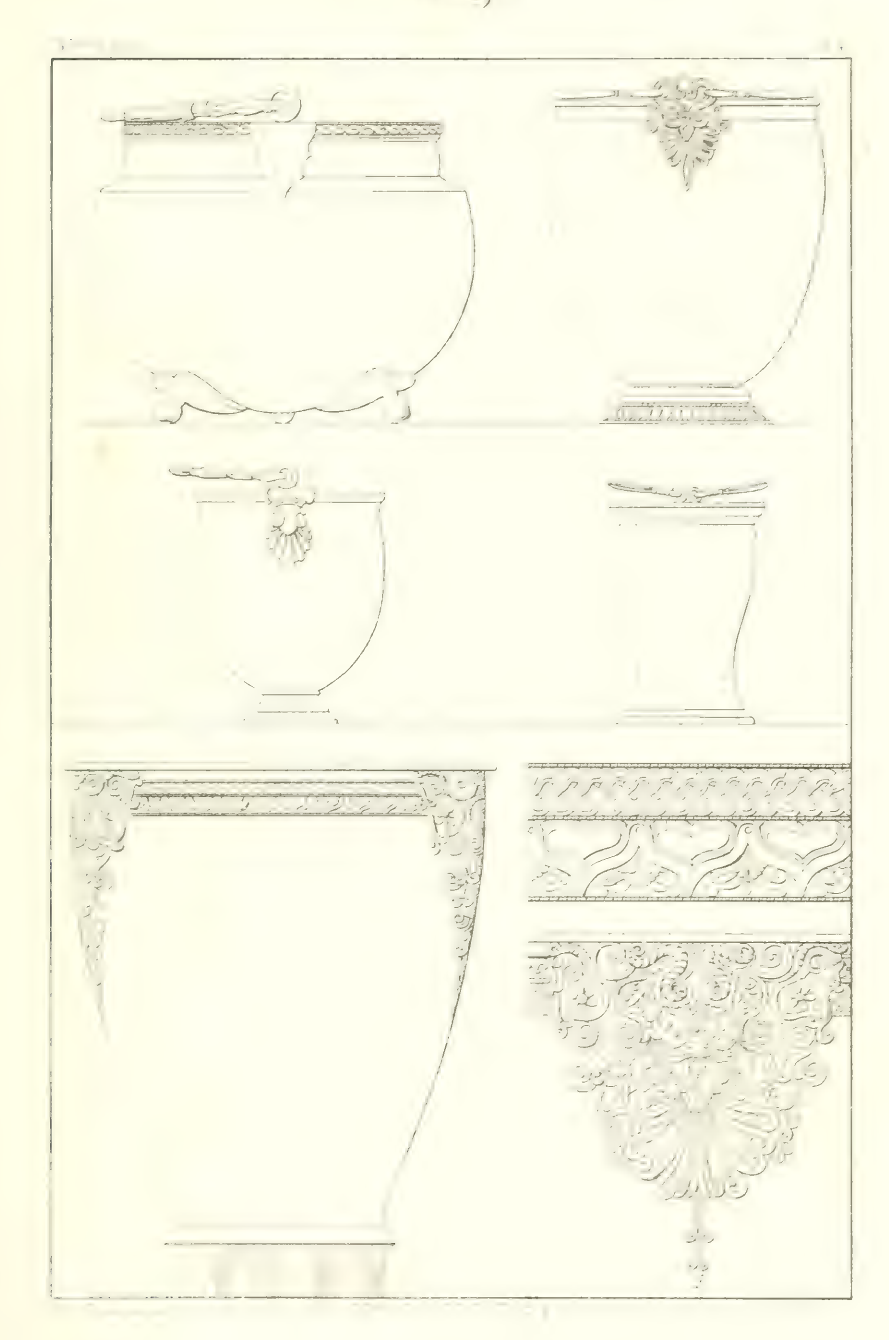
PLANCHE 74.

Les cinq vases de bronze rassemblés dans cette planche sont du genre de ceux que les Latins appelaient *hydria*,



BRONZES

Bronze



situla ou *sitella* (seau). C'est dans la *situla* que l'on mêlait les bulletins qui décidaient du sort (1), et l'*hydria* était quelquefois un vase sépulcral (2) : mais on s'en servait principalement pour puiser l'eau et pour la conserver. La variété et l'élégance des formes de ces ustensiles, la recherche de leurs ornements, comparées à l'uniforme grossièreté de ceux que nous employons aux mêmes usages domestiques, ne seraient point des raisons pour leur assigner un usage plus noble. Les simples *hydriæ* ou *situlæ* étaient souvent d'un travail exquis et quelquefois même d'un métal précieux. Parmi les nombreux larcins que l'orateur romain reproche à la rapacité connaisseuse de Verrès, on remarque quelques seaux d'argent (3). Peut-être ces belles hydries paraissaient-elles dans les festins toutes pleines d'une eau pure, de même que les cratères servaient à contenir le vin et les mélanges.

Les trois premiers de ces vases ont été trouvés à Pompéi : l'un est remarquable par sa double anse, pareille à celle d'un vase déjà décrit; le second, par ses trois pieds et sa bordure garnie d'une tresse d'argent dans le genre appelé *emblétique*, et le dernier par son anse que terminent deux têtes de canard.

Le quatrième vase est d'une forme plus élégante que les précédents : il est aussi plus antique et le travail en est grec; il provient des fouilles de Pæstum. Les orne-

(1) Plaut., *Cassid.*, II, 6, 6 et 11.
(2) Murat., *inscript.*, 1184, 10.
(3) Cic., *Verr.*, IV, 19.

ments auxquels se rattachent les anneaux de sa double anse sont d'un goût parfait.

Mais le plus grand et le plus orné de ces vases est le cinquième, qui n'a pas d'anse, et qui a été trouvé à Pompéi. Un dessin sur une plus grande échelle est destiné à donner une idée exacte de sa bordure et des ornements latéraux. On peut reconnaître dans les ornements de ce genre qui embellissent quelques monuments romains l'origine de ceux qu'employa plus tard le luxe oriental, et qui, compliqués encore et multipliés par les Arabes, ont tiré de là le nom d'arabesques. On remarque du reste dans cette petite composition des palmettes fort bien dessinées et des contournures fort gracieuses; mais peut-être y manque-t-il encore cette continuité qu'offrent certains ornements orientaux et surtout ceux de la renaissance : le mérite de ces figures très-compliquées consiste précisément en ce qu'elles sont tracées à l'aide d'un ou de deux filets qui se croisent et se recroisent à l'infini, sans jamais s'interrompre ou se mêler. La frise du vase offre un modèle d'un goût plus sûr et d'une époque mieux marquée.

Les ornements du vase pompéien sont moulés et frappés à l'aide d'une espèce de type creux : ressource fort connue des anciens, et souvent pratiquée par eux pour l'embellissement de leurs ustensiles de métal, au lieu de la dispendieuse ciselure.

PLANCHE 75.

Les vases que nous avons vus jusqu'ici étaient remarquables par la beauté des formes, l'élégance des ornements et le fini du travail : en voici deux qui se recommandent non-seulement par ces qualités communes à un si grand nombre d'antiques, mais encore par la nouveauté et la bizarrerie de la composition de leurs anses. Ce sont les motifs de ces parties qui rendent ces deux bronzes uniques dans leur genre, et les placent au premier rang parmi les raretés que contient le musée de Naples.

L'un est une hydrie dont les deux anses, toutes pareilles, sont représentées en grand par la figure qui occupe le milieu de la planche. Chacune est formée par deux combattants nus jusqu'à la ceinture : un vêtement pareil à nos caleçons, mais fait d'une étoffe de mailles, les couvre de la ceinture à la cheville. Ils paraissent au moment même de s'attaquer, et d'une main ils tirent leur épée courte, ou *parazonium*, suspendue à leur cou par un étroit baudrier, tandis qu'ils se tiennent mutuellement de l'autre bras, en posant l'un sur l'autre leurs boucliers de forme allongée. Cette heureuse disposition donne une prise commode pour saisir le vase par ses deux anses ou par ses deux oreilles, comme disaient les anciens. Leur chevelure tombe sur leurs épaules, partagée

en deux tresses ondoyantes autour desquelles s'enroule une bandelette; leur barbe se divise également en deux parties sur leur poitrine, orné ed'un collier. Sous le terrain qui porte les deux guerriers s'arrondit une espèce d'écusson chargé de deux petits boucliers pareils aux leurs, et appuyés sur deux lances croisées : l'anse se termine enfin par une tête de victime. Les ornements de la bordure appartiennent à l'art empæstique ou emblétique, et sont formés de cuivre et d'argent.

Il est difficile de déterminer à quelle nation, à quel genre de combattants appartiennent les deux personnages représentés par nos figurines : car sur tous les monuments anciens les vêtements dont sont couverts les membres inférieurs des guerriers, soit romains, soit barbares, n'ont aucune ressemblance avec ceux de nos deux champions. On peut supposer à la vérité que l'artiste a voulu représenter une paire (*par*) de gladiateurs : voyons s'ils peuvent appartenir à l'une ou à l'autre des douze classes que nous allons passer en revue.

1. Les *andabates* combattaient à cheval, les yeux couverts par un bandeau, ou au moins par la visière de leur casque, qui retombait en avant (1).

2. Les *Thraces* (2) étaient armés d'un cimeterre recourbé et d'un petit bouclier (*parma*), suivant l'usage du peuple dont ils empruntaient le nom.

3. Les *mirmillons* avaient une épée courte, appelée *sica*, et un grand bouclier; leur casque était orné de

(1) Lips., *Sat.*, II, 12.

(2) Malf., *Mus. Veron.*, p. 144. n. 2.

l'image d'un poisson : on les appelait aussi *Gaulois*. Ils combattaient contre les Thraces et les rétiaires.

4. Les *rétiaires* portaient d'une main un trident et de l'autre un filet : ils étaient vêtus d'une tunique, et poursuivaient le mirmillon en criant : « Ce n'est pas à toi que j'en veux, Gaulois, c'est à ton poisson (1). »

5. Les *hoplomaques* étaient revêtus d'une armure complète (2). On les appelait aussi *Samnites*.

6. Les *provocateurs*, adversaires des hoplomaques, ou des Samnites (3), étaient armés à la légère, afin de harceler leur ennemi et de l'attaquer avec avantage lorqu'il était fatigué.

7. Les *dimachères* combattaient avec une épée courte dans chaque main.

8. Les *essédaires* paraissaient toujours dans l'arène montés sur des chars (4).

9. Les *sécuteurs* étaient armés d'une épée et d'une massue plombée ; ils prenaient la place d'un autre gladiateur qui avait été mis hors de combat : c'est pourquoi on les appelait aussi *éphèdres* (ἔφεδρος) ou *tertiaires*. On donnait quelquefois le nom de *sécuteur* au mirmillon, qui combattait le rétiaire, en le poursuivant quand il avait jeté son filet (5).

10. Les *méridiens* étaient introduits dans l'amphithéâtre vers le milieu du jour, souvent après les bestiai-

(1) Voy. pl. 31, 48 et 58.
(2) Martial., *Epigr.*, VIII, 74.
(3) Cic., *Sext.*, 64, in med.
(4) Suet., *Calig.*, 35 ; id., *Claud.*, 21 ; Cic., *Epist.*, VII, 10 ; id., *Sext.*, 59.
(5) Apul., *Met.*, 4.

res. Ils se battaient entre eux à l'épée, presque nus et dépourvus d'armure défensive (1).

11. Les *bestiaires* étaient choisis, parmi les plus adroits et les plus courageux des gladiateurs, pour combattre les bêtes féroces.

12. Les *fiscaux* étaient des gladiateurs entretenus aux dépens du fisc; plus tard on les appela *césariens*, parce qu'ils paraissaient dans les jeux publics donnés par les empereurs; et ils reçurent encore le nom de *postulés* parce que, étant les plus vaillants et les plus habiles de ceux qui exerçaient ce triste métier, le peuple les demandait, les appelait souvent dans l'arène.

Enfin, on appelait *catervaires* les gladiateurs qui se battaient par troupes en faisant une espèce de mêlée : ceux-là ne formaient pas une classe particulière, mais on les prenait dans les différentes classes que nous avons désignées ci-dessus, et même parmi les *pugiles*, athlètes qui combattaient à coups de ceste (2).

On voit qu'aucune de ces classes, si ce n'est peut-être celle des *méridiens*, ne répond particulièrement à l'idée que donne la sculpture de notre vase. Il faut donc supposer que nos deux gladiateurs forment une espèce toute spéciale; et en effet, dans un spectacle assujetti aux lois variables de la mode et à l'engouement passager du public, les entrepreneurs, jaloux de réveiller des

(1) Senec., *Epist.*, VII.

(2) Isidor., *Etymol.*, XVIII, 53; Just. Lips., *Saturn. Serm.*, II, 12; Mazocchi; *in inscript. mutil. amphith.*, IV, 17.

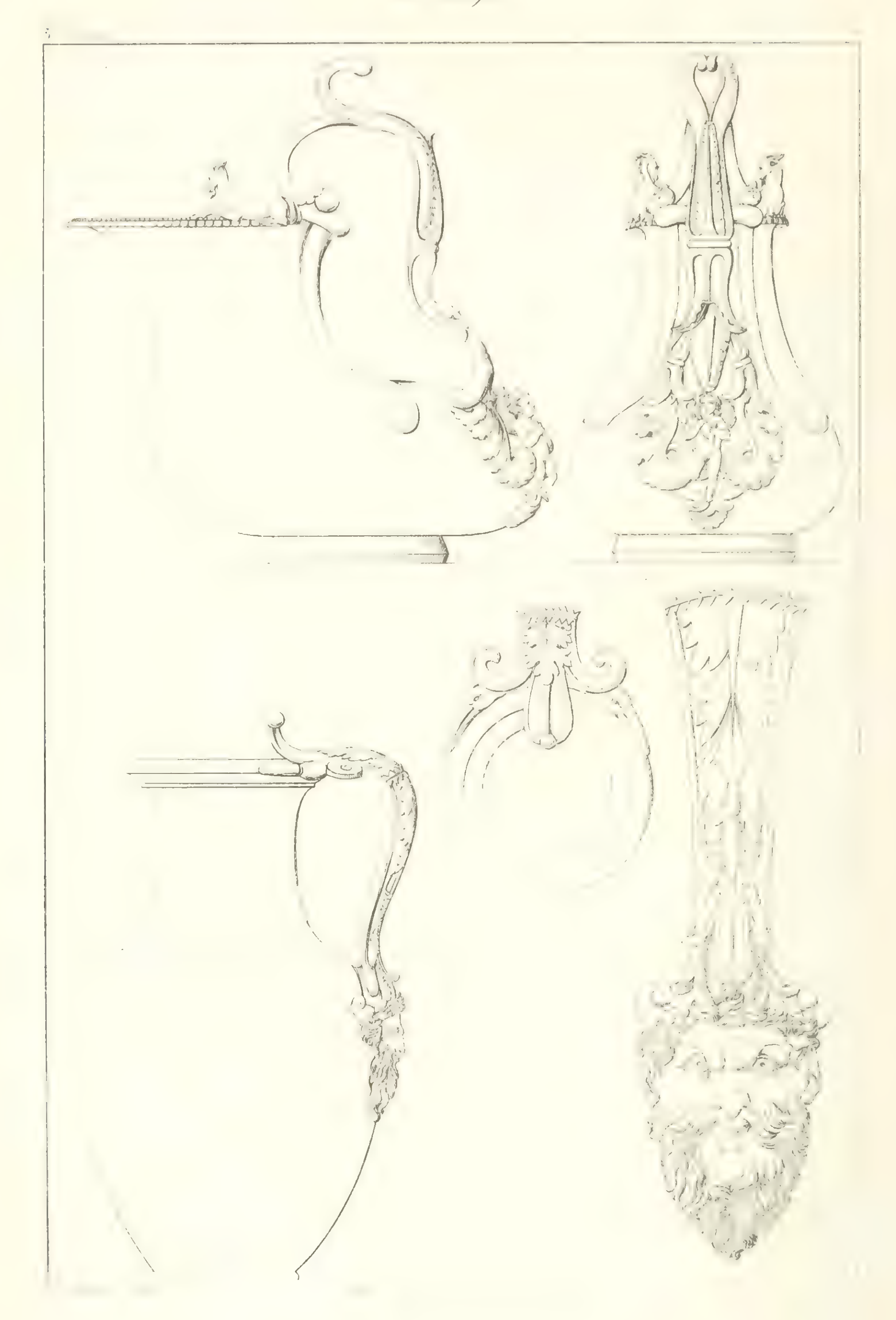
goûts facilement blasés, devaient inventer sans cesse des combinaisons nouvelles d'armes et de costumes, des manières de combattre qui ne se montraient peut-être qu'une fois, et qui ne peuvent être classées dans aucune catégorie. C'est pour cela même que, plusieurs jours avant les jeux, celui qui les dirigeait, l'*editor muneris*, annonçait au peuple, par des affiches, non-seulement quelles sortes de gladiateurs et combien de paires de chaque sorte devaient paraître dans l'amphithéâtre, mais aussi les noms de chacun d'eux et quels signes, quelles armes, quel costume particulier devaient distinguer chaque couple. Or ces caleçons de mailles, ce collier, cette coiffure, paraissent constituer précisément, chez nos gladiateurs, de pareils signes conventionnels, beaucoup plus qu'un costume national. Ce seraient donc des *méridiens* dont l'armure et tout l'extérieur auraient été un peu modifiés. Ce qui augmente les probabilités en faveur de cette explication, c'est le lieu où notre vase a été trouvé. De toutes les villes de la Campanie, Pompéi était la plus folle de spectacles et de jeux publics : si on la trouve mentionnée dans l'histoire, c'est à propos des rixes qui s'élevèrent dans son amphithéâtre. Et dans cet amphithéâtre, magnifique édifice que les fouilles nous ont rendu presque intact, on trouve encore les murs couverts d'affiches du genre de celle dont nous venons de parler : l'une ou l'autre annonçant avec de pompeux détails les plaisirs d'un lendemain qui ne devait pas luire!

Les sépulcres mêmes rendent témoignage des cruels

honneurs que cette cité accordait à ses morts : un bas-relief, trouvé en 1812, représente les combats qui eurent lieu aux funérailles de Quintus Ampliatus, fils de Publius, ou plutôt les jeux que ce Quintus Ampliatus fut chargé de diriger en l'honneur de Castricius Scaurus (1).

Une affiche, célèbre dans les fastes de l'archéologie, et peinte comme d'usage sur l'album mural, annonçait qu'un combat de gladiateurs durerait quatre jours consécutifs, c'est-à-dire le 5, le 4, le 3 et la veille des calendes de décembre. Une autre faisait connaître que la famille de gladiateurs de N. Papidius Rufus donnerait, le 4 des calendes de novembre, une chasse et d'autres jeux publics ; et cet avis était confirmé par Onésimus ou Octavius, chef et instructeur (*lanista*) de cette même famille. Partout où des patriciens comme Papidius nourrissaient une troupe ou famille de gladiateurs à leurs ordres, la troupe avait une école et un maître comme cet Onésimus ou Octavius. Il est donc possible que le vase dont nous entretenons nos lecteurs ait appartenu à un de ces hommes dont la condition était à la fois si abjecte et si nécessaire aux plaisirs du public : peut-être même ce vase a-t-il été offert, décerné à un Onésimus, à un Octavius, comme récompense et comme marque d'honneur. De pareilles contradictions se retrouvent dans les mœurs de tous les siècles.

(1) Millin, *Description des tombeaux de Pompéi;* Clarac, *Fouilles de Pompéi;* Mazois, *Ruines de Pompéi;* 4e vol. par L. Barré.



L'autre vase de cette planche, à la forme duquel répond la dénomination d'*urceolus*, n'a qu'une seule anse, encore plus remarquable sous le raport de l'art que celles du premier. Elle est formée d'un hermaphrodite ailé, dont le torse est entièrement nu : cet être ambigu, dans lequel se confondent les beautés propres aux deux sexes, place gracieusement sa main droite sur sa tête comme l'Apollon lycien, et de sa main gauche il soutient une draperie qui ne lui couvre que les cuisses et les jambes; les tresses de ses cheveux tombent sur son beau sein orné d'un collier; et ses deux ailes, étendues derrière lui, vont se rattacher à la bordure du vase. Le petit piédestal de cette figure est soutenu par le buste d'un Génie ailé, qui forme bas-relief sur le ventre du vase, et qui tient entre ses bras un canard.

Les deux parties de cette petite composition s'accordent parfaitement : on sait à quelles idées se rattachait pour les anciens la création voluptueuse de l'hermaphrodite; l'oiseau placé plus bas est encore le symbole de ces mêmes idées : en effet, le canard était consacré à Priape; il était chéri des matrones, qui célébraient entre elles les mystères du dieu de Lampsaque.

PLANCHE 76.

Le premier de ces deux beaux vases de bronze, en

supprimant l'anse, présente à peu près la forme d'un brodequin. Il porte sur une petite base circulaire, et la bizarrerie de sa forme a été calculée sans doute pour qu'on pût verser sans effort la liqueur qu'il contenait; car, lorsqu'il était plein, le centre de gravité devait à peine reposer sur la base. Le bord est orné d'un rang d'oves que surmonte un collier de perles. Mais ce qui en fait le principal mérite, c'est la richesse de son anse, formée d'une tige qui se recourbe en jetant çà et là divers feuillages, et qui, s'étant divisée par le haut en deux branches, vient les poser sur deux cornes d'abondance collées aux parois du vase. Les bords, à la suite de l'anse, sont encore garnis de deux chevreaux couchés qui se regardent. Quant à la partie inférieure de la tige, elle se divise en feuillages d'acanthe appliqués sur le vase, au milieu desquels on voit la figure ailée d'un jeune garçon, pressant sur sa poitrine, avec un mouvement plein de grâce et de légèreté, un objet qui paraît être une outre.

Ces ornements indiquent un vase destiné à contenir du vin : peut-être était-il consacré à des usages domestiques; mais sa petitesse porterait à croire plutôt qu'il était employé dans les cérémonies religieuses, et, selon toute probabilité, dans celles qu'on célébrait en l'honneur de Bacchus. Cette figure d'enfant pourrait bien en effet être Bacchus lui-même. Les ailes ne font point difficulté; car Pausanias parle d'un *Bacchus Psila*, c'est-à-dire ailé : et cet auteur fait remarquer que le vin allége l'esprit et le soulève, pour ainsi dire, comme les ailes

soutiennent l'oiseau dans les airs; considérations que nous avons déjà fait valoir dans l'explication d'un des bronzes (1).

Ce qui appuie encore cette conjecture, ce sont les deux chevreaux : car on sacrifiait cet animal à Bacchus, après avoir versé du vin sur son front, comme en expiation du dommage qu'il cause aux vignes : aussi le poëte a-t-il dit (2) :

Rode, caper, vitem; tamen hinc, quum stabis ad aram,
In tua quod fundi cornua possit erit.

« Ronge la vigne, ô chevreau ; elle produira toujours autant de vin qu'il « en faut pour le verser sur tes cornes quand tu seras devant l'autel. »

Si l'on ne veut point voir ici un Bacchus, ce sera du moins un Génie bachique, celui de tous les êtres allégoriques de cette espèce auquel s'appliquent le plus naturellement les expressions latines, *placare Genium* (3), *indulgere Genio*, *defraudare Genium, etc.* On offrait aux Génies du vin, de l'huile, de l'encens, des fruits et des fleurs (4); mais le sang ne coulait sur leurs autels que dans les fêtes du jour natal (5) : l'un d'eux peut donc être représenté sur un vase bachique, comme symbole même de l'exaltation, de la fureur poétique que produit quelquefois le vin.

La forme du deuxième vase est plus simple, plus cor-

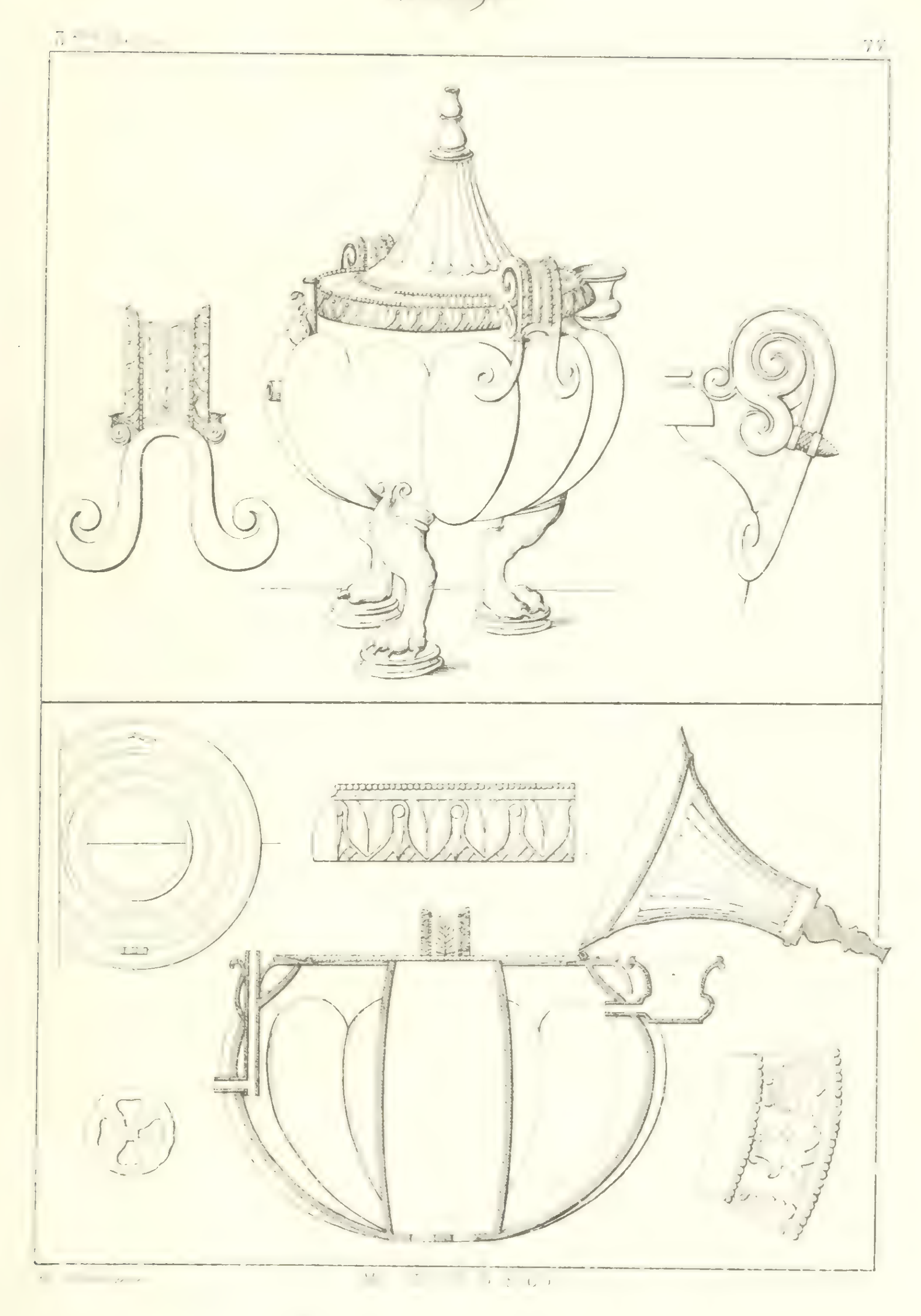
(1) Voy. Bronzes, bustes, pl. 5.
(2) Ovid., *Fast.*, I, 357.
(3) Horat., *de Art. poet.*, 210.
(4) Plin., XVIII, 8, 19; Ovid., *Amor.*, I, 8, 94; Tibull., I, 8, 50, et II, 2, 3.
(5) Hor., *Carm.*, IV, 11, 7; Tit. Liv., XXI, 62.

recte, mais plus commune : il n'a d'autre ornement que ceux de son anse, attachée aux bords par deux têtes d'oiseaux, couverte de feuilles de vignes et de palmettes, et s'appuyant sur une belle tête qui doit être celle d'un Satyre. Elle a en effet ce caractère que les Latins désignent par l'épithète *simus,* les yeux et la bouche lubriques, les oreilles en pointe, les cornes droites, et le front déprimé et couronné de lierre. Les Satyres étaient de la suite de Bacchus; leur audace exprime bien les effets du vin, qui, comme le dit Horace, « jette dans les combats un homme désarmé, » *in prœlia trudit inermem* (1). Ce second vase est donc bachique comme le premier.

PLANCHE 77.

Le *caldarium* de bronze que représente cette planche, fort intéressant sous le rapport de sa destination, l'est encore plus par la singularité de sa forme, l'entente de sa disposition, et l'élégance de ses ornements. Le corps du vase est une figure presque sphérique, tronquée à sa partie supérieure, où se trouve l'ouverture : la surface du sphéroïde est divisée en douze gros fuseaux convexes au dehors, et la cavité intérieure contient un cylindre, qui, rempli de charbons ardents, doit chauffer le liquide dont il est environné. La bouche, rétrécie par un

(1) *Epist.*, I, 5, 17.



cercle horizontal un peu incliné vers le centre, est fermée par deux couvercles : l'un, plat et entièrement mobile, a un trou dans le milieu pour laisser ouverte la bouche du fourneau cylindrique en couvrant seulement le liquide; l'autre, de forme conique et cannelé, est attaché par une charnière au cercle horizontal que nous avons indiqué, et il enveloppe à la fois et la bouche du fourneau et le couvercle mobile. Le corps du caldarium est soutenu par trois pieds de lion posés sur trois petits socles ronds; il est muni latéralement de deux anses à volutes, d'une forme très-heureuse, et couvertes d'ornements bien travaillés. On peut y introduire le liquide, non-seulement par la grande ouverture, en levant les deux couvercles, mais aussi par un petit récipient ou une espèce d'entonnoir, qui a lui-même la forme d'un petit vase, et qui est fixé, à distance égale des deux anses, au-dessous du bord du caldarium, par le moyen d'un petit tube servant de communication avec l'intérieur du grand vase. A l'extrémité opposée du diamètre, et à moitié de la hauteur du sphéroïde, se trouve un autre tube formant jadis robinet au moyen d'une clef que l'on n'a point retrouvée : il servait à extraire le liquide du vase.

La disposition de cet ustensile en détermine suffisamment l'usage : il répond au goût, au besoin des boissons chaudes, qui était général chez les anciens (1), ainsi

(1) Buti. *De calido, frigido ac temperato antiquorum potu, et quomodo calido in deliciis uterentur.* Romae, 1653.

que nous l'avons déjà indiqué (1). Les auteurs du musée d'Herculanum font remarquer avec raison que, moyennant un petit nombre de modifications, ce vase s'adapterait parfaitement aux usages modernes, et pourrait servir non-seulement à préparer le thé et d'autres infusions du même genre, mais même à faire le bouillon : par le moyen du robinet, on pourrait extraire la partie la plus pure du liquide, en laissant les viandes qui se tiendraient chaudes avec l'autre portion. Cela revient à plusieurs marmites économiques modernes qui ont été données comme des inventions, des créations d'un génie progressif.

Index des diverses parties de la planche.

1. Caldarium vu en perspective.

2. Coupe verticale du corps du vase et de son couvercle conique.

a. Capacité intérieure du caldarium, avec les concavités particulières des fuseaux de la surface.

b. Petit fourneau, qui a la forme d'un cylindre un peu renflé par le milieu; ce cylindre, contenu dans le ventre du vase et adhérent au fond de celui-ci, a sa base percée de quatre trous par où tombent les cendres et par où s'introduit l'air nécessaire à la combustion du charbon : quant à ce combustible, on le jette dans le cylindre par l'ouverture supérieure qui est au niveau de la bouche

(1) Voy. pl. 67.

du vase. Un fer rouge introduit dans le cylindre pouvait remplir le même office qu'un feu de charbon.

c. Petit récipient ou entonnoir, au fond duquel tient un tube qui communique avec l'intérieur du caldarium, et par où l'on pouvait introduire le liquide dans le vase et en ajouter de nouveau chaque fois qu'on le jugeait à propos. C'est par là aussi que devaient s'échapper les vapeurs du fluide mis en ébullition, quand le grand couvercle était baissé.

d. Tube autrefois muni d'un robinet, par le moyen duquel on extrayait le liquide : il était placé à la partie moyenne du vase pour éviter que les matières mises en décoction ne fussent entraînées avec les liquides et ne vinssent obstruer le conduit.

e. Couvercle conique, dont la cavité est fermée à sa partie inférieure par une plaque de métal un peu concave : il est attaché au bord du vase par une charnière, et ferme exactement l'ouverture du cylindre-fourneau.

3. Couvercle entièrement mobile et percé par le milieu qui, reposant sur les bords de la bouche du caldarium, couvre l'ouverture circulaire de la cavité qui contient le fluide, et laisse libre au milieu la bouche du fourneau cylindrique : ainsi, quand le couvercle conique n'est point fermé, l'air circule dans la longueur du cylindre, et le feu prend toute l'activité possible ; au contraire, en abaissant ce couvercle, on modère, ou l'on étouffe même le feu.

f. Espèces de petits fermoirs, qui tournent au moyen

des petits pivots *g*, et qui retiennent le couvercle circulaire fixé sur l'ouverture du vase.

h. Bord convexe à l'intérieur et concave en dessous, qui, lorsque le couvercle est posé sur l'ouverture, s'emboîte lui-même avec les bords du cylindre-fourneau.

4. Forme des ouvertures pratiquées à l'extrémité inférieure du cylindre.

5, 5. Vue et profil des anses du caldarium.

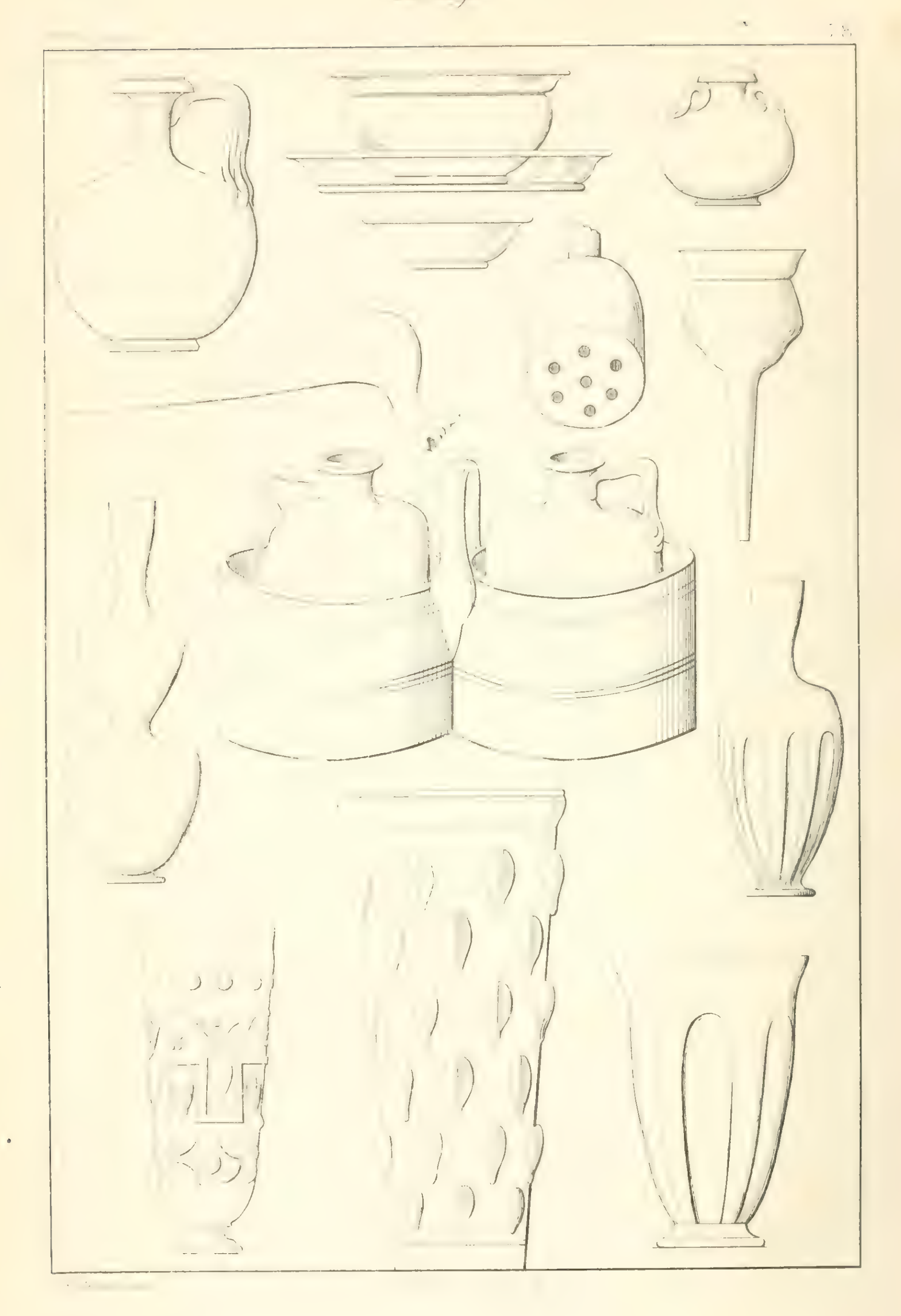
6. Ornement ciselé sur le bord convexe de la bouche du caldarium, sur ce que l'on pourrait appeler la lèvre du vase (*labrum*).

7. Ornement égratigné (*sgraffito*) et ciselé, sur le bord plat et intérieur de l'ouverture du caldarium.

On ne peut hésiter à ranger ce beau vase parmi ceux que Pollux appelle θερμαντήρ, θερμαυστρίς, θερμαστρίς, θερματήριον, χαλκίον, ou ἐσχαρίς (1). En latin, on le nommerait *miliarium*, d'après cette description de Sénèque (2) : *Facere solemus dracones, et miliaria, et complures formas, in quibus aere tenui fistulas struimus per declive circumdatas; ut sæpe eumdem ignem ambiens aqua per tantum fluat spatii, quantum efficiendo calori sat est. Frigida itaque intrat, effluit calida.* « Nous construisons des dragons, des *miliarium*, des vases de différentes formes, dans lesquels nous plaçons des tubes très-minces, inclinés et décrivant des détours; de manière que l'eau cir-

(1) *Onomast.*, X, 19, segm. 66. (2) *Quæst. natur.*, III, 24.

BRONZES
Bronze



cule plusieurs fois autour d'un même feu, et cela en parcourant un espace assez étendu pour qu'elle ait le temps de s'échauffer. De cette manière, le liquide entre froid et sort bouillant. » Toutefois, vu la construction de notre vase, il n'était point nécessaire que l'eau tournât plusieurs fois autour du cylindre : une fois introduite dans le vase, elle demeurait immobile; c'est là sans doute une des variétés de construction comprises sous l'expression du philosophe, *et complures formas*. Du mot *miliarium* des Latins, les Grecs firent μιλιάριον, que l'on trouve dans une épigramme de Nicarque (1) et dans un passage d'Athénée (2). Néanmoins quelques puristes, qui ont été tournés en dérision par Athénée et par Lucien (3), employèrent de préférence la dénomination grecque composée, ἰπνολέβης (vase à fourneau).

PLANCHE 78.

Ces quatorze vases de verre, qui paraissent tous destinés à des usages domestiques, ont été trouvés à Pompéi.

Le premier est du genre de ceux que l'on appelait en grec ὀξύβαφος, *oxybaphus,* parce que, étant très-étroits du col, ils versaient goutte à goutte la liqueur qu'ils contenaient, et non parce que l'on y mettait du vinaigre, ainsi

(1) Brunck, *Anthol.*, tom. II, pag 357, cum not. Jacobs.

(2) *Deipnosoph.*, III, 54, cum not. Casaubon.

(3) *Lexiphan*, 8.

que l'ont admis à tort plusieurs critiques et même des auteurs de lexiques destinés à l'enseignement (1). C'est ce que Phrynichus atteste en ces termes : « Ὀξύβαφος est un « mot composé de ὀξύ, *aigu*, et non de ὄξος, *vinaigre*. « Le mot ὀξύ désigne toute chose aiguë, en fait de vase à « boire, etc. » L'*oxybaphus* est donc ce qu'on appelle en latin *guttus*. L'anse de ce vase est formée d'un faisceau de petites tiges de verre, ce qui la rend plus facile à tenir et moins glissante.

Les deux vases du n° 9 ressemblent au premier, sauf qu'ils sont renfermés dans un autre vase, le seul de toute cette planche qui soit de terre cuite. Ce vase extérieur, fait à peu près comme un de nos huiliers, a un usage tout à fait analogue : il sert à transporter les deux carafons qu'il contient; il les abrite et empêche qu'ils ne soient renversés : on l'appelait ἀγγοθήκη ou ἐγγυθήκη, *angotheca* ou *engytheca*, d'où les Latins ont fait, selon Festus, *incitega*.

Le numéro 4 est du genre de ceux que les Grecs appelaient βομβύλιος, βομβύλη et βομβύλον, parce que, comme le dit Antisthène (2), il rendait un son, ἐβόμβει, quand on buvait ou quand on versait le liquide qu'il contenait : en effet, ce mot βομβεῖν s'appliquait au bourdonnement de l'abeille et du moucheron (3), au gémissement de la co-

(1) Alexandre, *Dict. gr. fr.*, s. v. Ὀξυβάφιον ou ὀξύβαφον ; Planche, *Dict. gr. franç.*, s. v. Ὀξυβάφιον ou ὀξύβαφον et ὀξύβαφος.

(2) *Protrept.*, apud Poll., VI, 99.

(3) Aristoph., *Nub.*, 369.

lombe (1), et même au tintement des oreilles (2). Les Grecs d'Asie appelaient cette espèce de bruit ou plutôt de bruissement, κοχύλιον (3); et les Latins avaient le mot *bilbinus*, qui, s'il s'agit d'une bouteille, répond à notre onomatopée, *glouglou*. Les Grecs n'avaient fait que transporter la leur au vase même qui fait entendre ce bruit.

Ce vase avait deux anses, comme l'indique la figure : on le surnommait *sténostome*, στενόστομον (4), ou *systome*, σύστομον (5), à cause de son embouchure étroite; et *strongyloïde*, στρογγυλοειδές (6), à cause de sa forme sphérique.

Le numéro 2 représente une *paropside*, παροψίς, vase dans lequel on servait les sauces; au-dessous se voit un petit bassin appelé *lécanide*, λεκανίς. C'est donc une saucière avec sa soucoupe (7).

On voit encore, sous le chiffre 5, une *paropside* à peu près semblable à celle qui précède, mais beaucoup plus petite et d'une forme moins gracieuse.

Sous le numéro 6 se trouve un instrument propre à goûter le vin. A la partie la plus déliée de cette espèce de tube, on voit une embouchure sur laquelle le dégustateur appliquait ses lèvres, de manière à pomper le liquide après avoir aspiré l'air contenu dans l'instrument. L'autre extrémité, qui se trouve rompue, était également munie d'un tube à embouchure, et pouvait s'introduire dans le

(1) Hesych., s. v. Βομβεῖν.
(2) Sappho, *Fragm.*, 5.
(3) Poll., X, 68.
(4) Sophocl., Κόλχοις, apud Poll., VI, 99.
(5) Poll., *loc. cit.*
(6) Suid., *Lex.*
(7) Poll., X, 76.

col du récipient dont on voulait goûter la liqueur sans le bouger de sa place. Tout cela résulte de la description faite par Oppien de cet instrument, qu'il appelle *tuyau physétère*, αὐλὸν φυσητῆρα (1).

Cet instrument s'appliquait aux grands vases que l'on ne pouvait remuer, ou dont on ne voulait pas troubler le contenu ; le dégustateur pouvait l'introduire commodément dans ses réservoirs en appuyant sur leurs bords la partie renflée et courbée de son ustensile et il pouvait à volonté n'aspirer qu'une seule goutte de liquide. Il ne faut donc pas confondre, comme l'ont fait quelques critiques (2), l'ustensile que nous venons de décrire avec le siphon, σίφων : car celui-ci servait à percer le fond des tonneaux afin d'en goûter la liqueur : il se composait à cet effet d'un tuyau armé d'un fer pointu, ainsi que le démontre suffisamment ce vers d'Hipponax (3) :

Σίφωνι λεπτῷ τοὐπίθεμα τέτρηνας.

« Ayant perforé avec le siphon délié le fond du tonneau. »

Cette distinction est confirmée encore par l'autorité de Pollux (4), qui ajoute qu'après s'être servi du siphon pour tirer le vin, on le recevait et on le portait à ses lèvres dans une petite coupe appelée γευστήριον, mot que les gloses expliquent par le latin *cupellum* et *meraria*.

(1) *Halieut.*, 463.

(2) Jungermann, Ledelin, Hemsterhuys et tous les lexicographes.

(3) Apud Poll., VI, 19.

(4) *Onomast.*, VI, 18.

La figure septième offre en perspective une passoire (ὑλιστήρ), qui a la forme d'une bouteille, et dont le fond, percé de sept trous, est un peu convexe.

Le vase du numéro 8 est un entonnoir de verre, χώνη, χωνεῖον, χωνευτήριον (1), en latin *infundibulum*.

Il serait difficile d'assigner un nom à ceux qui sont marqués 10 et 11, si nous n'avions un passage d'Athénée (2) qui nous apprend que les vases dont le goulot s'allonge en pointe s'appelaient ἄμβικες, *ambices*. D'une autre part, on sait (3) que les Grecs se servaient de vases à long col pour pratiquer une espèce de distillation. En rassemblant ces deux observations, on peut conclure que les Arabes, empruntant aux Grecs cette opération chimique, leur ont aussi pris le radical duquel ils ont formé leur mot *alambic*, en préposant l'article *al*. On ne trouve nulle part, dans les écrivains arabes, une description de cet instrument antérieure à celle qu'en a donnée le médecin Abulcasis, qui florissait dans le XII[e] siècle à Zahara, près de Séville, et qui est connu encore sous les noms de Khalaf Ebn Abbas Abul Kalem et de Alzharavius (4).

Les trois derniers vases, portant les chiffres 12, 13 et 14, sont ce que les Grecs appelaient κύλικες. Le premier est orné de feuillages semés entre les sinuosités de deux méandres. C'est encore une image des guirlandes de

(1) Alexandr. Aphrodis., *Probl.*, II, 5.

(2) *Deipnos.*, IV, p. 152.

(3) Dioscor., V, 110; Plin., VII, 5.

(4) Casiri, *Bibl. Ar.*, II, 246.

verdure et de fleurs dont on couronnait les coupes des convives (1). Le second est fort curieux sous le rapport de sa forme, que l'on peut comparer à celle d'une massue noueuse tronquée par les deux bouts ; c'est le κύλιξ ἀπυνδάκωτος mentionné par Sophocle dans son Triptolème, ce qui signifie, non pas une coupe sans fond, comme on l'a expliqué jusqu'ici, mais une coupe sans pied. En effet, (ἀπυνδάκωτος) est synonyme d'ἀπύθμενος (2) ; et πυθμήν, βυθμήν, βυθμός, βυθός, βαθύς, venant de βαίνω, signifient bien évidemment le *pied* : sans quoi, que serait-ce donc que ce vase dont parle Pollux (3), et qui avait des astragales (ἀστράγαλοι), des osselets, en place de πυθμήν ? Et dans Eschyle, et dans Nicandre, que signifie πυθμήν, si ce n'est la *racine* (4) ?

Nous verrons dans le Musée secret que cette espèce de vase est souvent placée dans la main de l'esclave qui apporte des rafraîchissements, et qui sert comme de témoin à certaines scènes érotiques. Il est à remarquer encore que des verres de la capacité d'un demi-litre, qui ont exactement la forme de notre κύλιξ ἀπυνδάκωτος, sont employés aujourd'hui en Allemagne et dans les Pays-Bas pour boire de la bière.

La dernière coupe est plus simple et mieux proportionnée que les deux premières. Après le repas, les an-

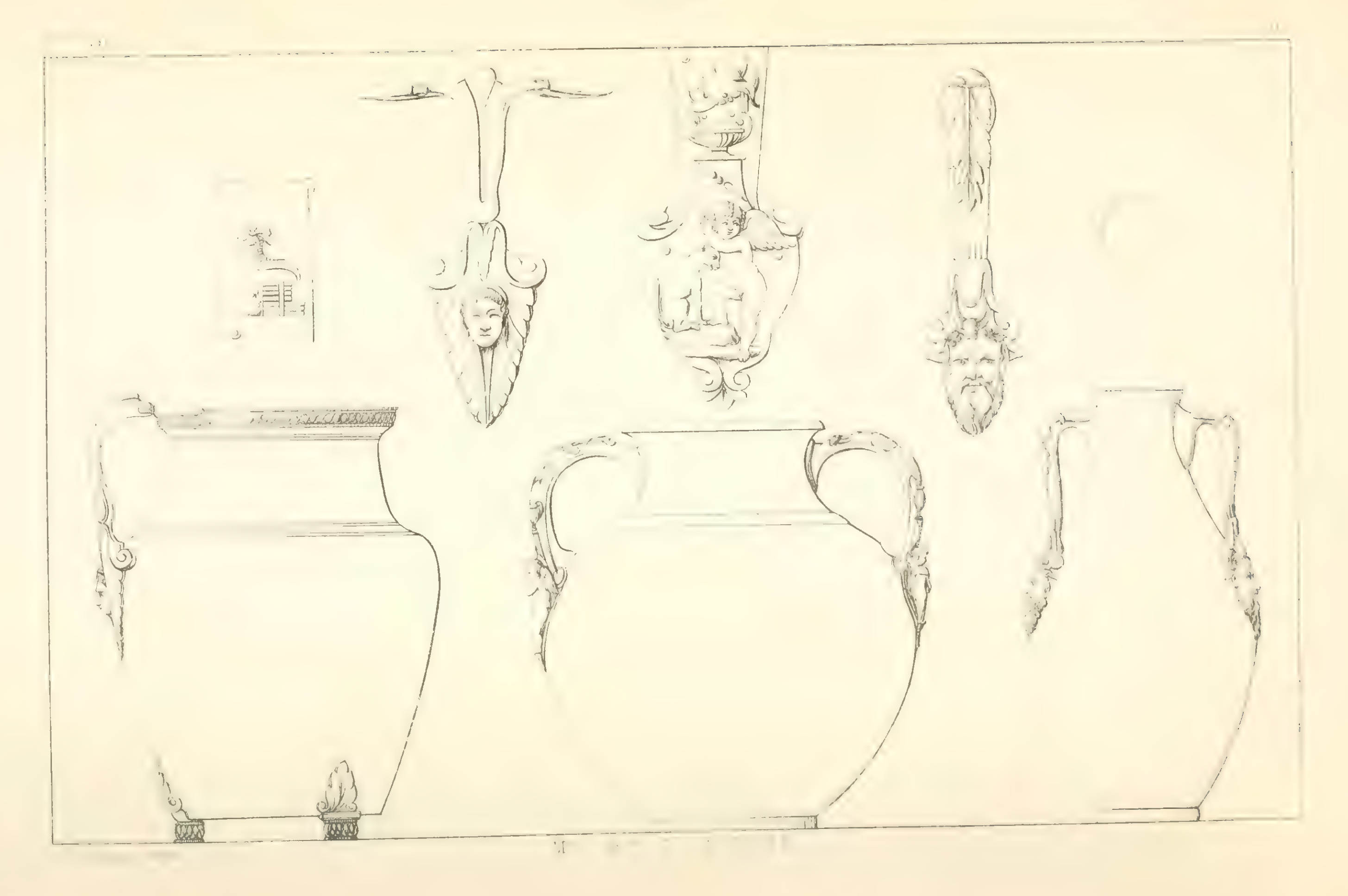
(1) *Dissertaz. sopra un vaso italo-greco, etc.*, p. 10.

(2) Poll., X, 79.

(3) *Onomast.*, VI, 100.

(4) Æsch., *Choëph.*, 258 ; Nic., *Ther.*, 639.

BRONZES



ciens avaient coutume de faire circuler de main en main une grande coupe pleine du vin le plus exquis, afin que la bouche des convives restât parfumée (1). Pour avoir toute son efficacité, ce dernier coup se buvait après qu'on s'était lavé les mains et rincé la bouche (2); et la coupe qui circulait ainsi était appelée μετανιπτρίς et ἐπινιπτρίς (μετά, après; ἐπί, sur; νίπτω, je lave). Ces noms, *métaniptride* et *épiniptride*, pourraient encore convenir à nos trois grands vases.

Le travail en relief dont sont ornés ces trois derniers vases antiques démontre assez, comme le fait aussi un passage de Pline (3), l'erreur des technologues qui ont placé l'invention de ce travail en l'an 1603, et l'ont attribuée à Gaspard Lehman de Prague, artiste qui était au service de l'empereur Rodolphe II. Ici, et dans une foule de cas semblables, les modernes n'ont fait que retrouver un procédé oublié ou perdu.

PLANCHE 79.

Les formes des vases anciens sont variées à l'infini : ce qui rend leur classification, d'après les noms que les grammairiens et les lexicographes nous ont transmis, extrêmement difficile, sinon tout à fait impossible. Cette variété

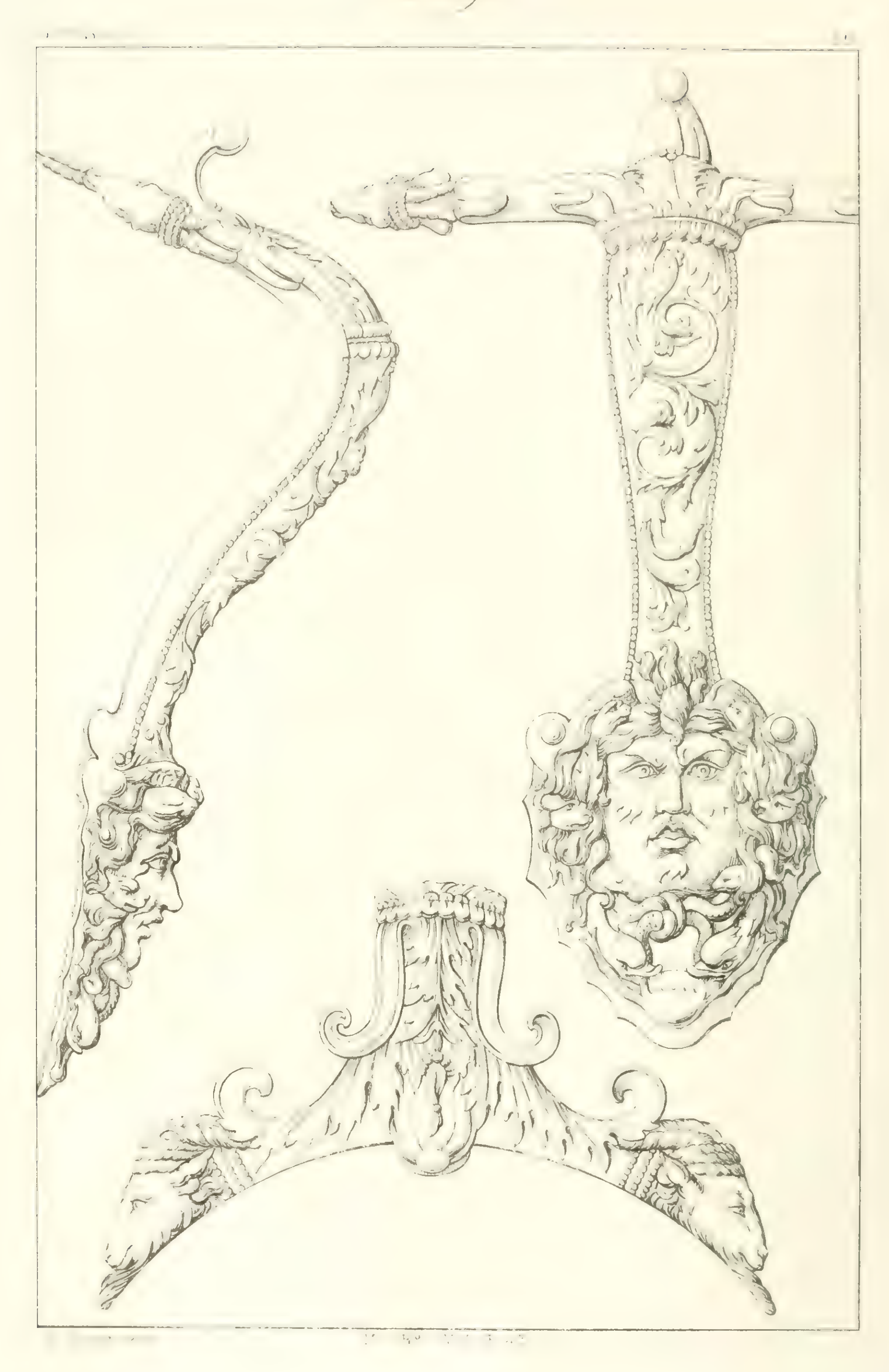
(1) Poll., VI, 30.
(2) Id., VI, 31.
(3) *Hist. nat.*, XXXVI.

est telle, qu'une des particularités les plus rares dont s'enorgueillit le musée de Naples, c'est de posséder deux vases parfaitement semblables.

Cette planche offre trois preuves nouvelles de la fécondité du génie de ces artistes anciens, qui, comme la nature elle-même dont ils approchent sous tant de rapports, avaient la puissance de ne se répéter jamais.

Le premier, d'une forme très-simple, a son anse terminée d'en haut par deux têtes de cygne, et d'en bas par une feuille d'acanthe, au milieu de laquelle est une petite tête de Faune. On voit cette anse de face, non pas immédiatement au-dessus du vase, mais dans la figure qui occupe le haut de la planche, entre ce vase et le suivant. Les trois pieds qui le supportent sont élégamment attachés au bas du vase par d'autres feuilles semblables.

La diota qui vient ensuite est remarquable par la richesse de ses deux anses, qui sont tout à fait pareilles. On en voit une représentation exacte dans la figure qui est au-dessus de ce second vase, jointe à celle qui se trouve au-dessus du premier; ces deux figures doivent être rassemblées à l'endroit du front du masque, de manière à n'en former qu'une seule. L'écusson qui rattache l'anse au vase est encore un Bacchus ailé (*psila*) ou un Génie bachique, accompagné du tigre ou de la panthère. La partie supérieure de l'écusson porte en sautoir un objet allongé et à deux pointes, interrompu par le milieu, attribut qu'il est assez difficile de déterminer : quelques archéologues l'ont pris pour une bandelette, ornement de l'espèce



d'autel que forme la partie supérieure de l'écusson. Sur cet autel se trouve la représentation d'un vase à deux anses. Plus haut on voit un masque barbu dont le front est ceint d'un bandeau; plus haut encore, un autre vase, et enfin une corne d'abondance. Ce dernier symbole convient comme les précédents au dieu du vin; en effet, les cornes d'animaux furent les premiers ustensiles dont on se servit pour boire, et c'est d'après leur forme que l'on inventa le vase appelé rhyton.

Le troisième vase est encore une diota, d'une forme plus svelte et plus allongée que le précédent. Chacune de ses deux anses, dont on voit le dessin de face entre les deux diota, est ornée de feuilles d'acanthe, et porte à son extrémité inférieure une tête barbue, aux cornes et aux oreilles droites et pointues, qui ne peut être qu'une tête de Satyre.

PLANCHE 80.

Des antiquaires ont prétendu que le monde moderne tout entier, avec sa large étendue, partagée entre tant de puissants empires, avec l'éclat de son luxe et la délicatesse de ses mœurs, ne possède point, dans toutes les richesses artistiques qu'il accumule depuis plusieurs siècles, assez d'objets remarquables par l'esprit et l'invention dans le dessin, l'imagination et le goût dans la disposition des ornements, la fécondité, le caprice, la bizarrerie et l'é-

trangeté même de la combinaison, pour les opposer avec avantage à ce qu'ont produit dans ce genre Herculanum et Pompéi, ces deux points dans le monde antique. Sans établir aussi hardiment un parallèle impossible entre les masses, nous osons du moins affirmer que chaque produit de l'art antique, comparé isolément à un produit moderne de même nature, l'emportera nécessairement aux yeux des connaisseurs. Par conséquent, les artistes de nos jours, et particulièrement ceux qui travaillent les métaux, n'ont qu'à suivre la voie dans laquelle plusieurs d'entre eux se sont engagés à leur grand avantage : qu'ils continuent donc l'étude raisonnée (et non pas, comprenons-nous bien, non pas l'imitation servile) des modèles que nous livrent les fouilles, modèles que les ouvrages du genre du nôtre reproduisent et multiplient à l'infini. C'est à une pareille tendance que l'art doit les progrès qu'il a faits depuis le commencement du dix-neuvième siècle, vers un emploi plus sage des moyens d'effet et de contraste, qui sont la richesse et la simplicité; et surtout vers une entente meilleure du galbe, tant dans la forme des masses que dans la disposition des ornements.

Cette anse de bronze, débris d'un vase qui ne s'est point retrouvé, offre un des meilleurs exemples que nous puissions proposer aux artistes modernes qui voudront poursuivre leur carrière de réflexions, de recherches et de comparaisons, à ces hommes laborieux enfin, qui veulent devenir les émules et non pas les copistes de l'antiquité.

Couverte dans toute son étendue de rinceaux de feuil-

lage extrêmement délicats, l'anse s'attachait au vase en saisissant les bords au moyen de deux branches ornées d'acanthe avec de petites volutes, et terminées par deux têtes de chèvre. Au milieu de la partie supérieure, s'élève une pointe légèrement recourbée et terminée par un bouton, d'où l'on peut conclure que le vase devait servir particulièrement à mesurer des liquides et à les distribuer par doses ou portions. Avec le pouce placé sur cette petite éminence, on donnait au vase une inclinaison graduelle, sans que l'anse pût glisser dans la main d'un sens ou de l'autre, en versant tout à coup une grande quantité de liqueur, ou en cessant de donner ce que l'on voulait. Quelques vases modernes, d'un usage tout à fait vulgaire, présentent une disposition pareille.

La partie inférieure de l'anse porte une tête qui fait le principal ornement de ce morceau, et qui paraîtrait une tête de Méduse, si l'on ne remarquait, plus bas que les serpents noués sous le menton, deux dauphins qui mordent une coquille. Sur les joues et le menton même, on voit aussi quelques traces rugueuses du genre de celles qui couvrent certaines parties du corps des monstres marins. Enfin, les têtes des serpents ont quelque chose d'épais et de raccourci qui les fait ressembler à des têtes de dogues. Ces indices révéleraient une Scylla. Mais comment expliquer alors les deux ailes qui surmontent la coiffure? Serait-ce le Génie de l'eau, opposé à celui du vin que symbolisent d'ailleurs les deux chevreaux? et le vase aurait-il été destiné à ce que la langue mythologique appelle l'hymen de

Bacchus et des Nymphes, c'est-à-dire la mixtion des deux liquides, l'action de tremper ou de couper le vin (car *temperare*, tremper, vient de τέμνω, je coupe). Au lieu d'arrêter nos lecteurs à ces conjectures, nous leur recommanderons plutôt un examen attentif de toutes les délicatesses de ce petit chef-d'œuvre, travaillé, sans avoir égard à la matière, comme le plus habile orfévre travaille à peine un bijou de l'or le plus fin.

PLANCHE 81.

Le vase de bronze représenté à la partie supérieure de cette planche a été découvert dans les dernières fouilles de Pompéi. Il est d'une forme élégante; mais l'anse, que l'on voit de face dans une figure de détail, est remarquable par une disposition nouvelle d'ornements très-clairsemés. Un petit lapin, accroupi à la partie supérieure, remplit l'office de la saillie que nous avons signalée dans l'explication de la planche précédente. Sur le corps même de l'anse, on voit d'abord une tête ou un masque en bas-relief, assez remarquable par la singularité de la coiffure, qui est relevée sur le front, et qui, après avoir couvert les oreilles, se rattache élégamment sur la nuque : cette figure se groupe avec une flûte de Pan. Plus bas, sur une espèce d'autel que décore une bandelette posée en sautoir, est posée une corbeille pleine d'épis et de fruits. Enfin, dans l'écusson qui rattache l'anse au corps

BRONZES

du vase, on voit un vieillard frappant un jeune Faune qui vient de laisser tomber une corbeille de fruits, sans doute dérobée au vieillard lui-même. Il serait difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante ces différents symboles : nous ne voyons entre eux qu'un seul rapport, à savoir, qu'ils appartiennent tous à la nature ou à des occupations champêtres.

La troisième figure offre un ustensile de bronze, trouvé en même temps que le vase. C'est une petite boîte cylindrique, suspendue par trois chaînes à un anneau, d'où part une quatrième chaîne qui soutient le couvercle. Nous croyons que c'est là une *acerra* propre à conserver l'encens, *acerra thuris plena* (1), *acerra thuris custos* (2). Les premiers Romains prenaient avec les doigts des globules d'encens qu'ils jetaient dans le feu de l'autel ; mais, lorsque le luxe eut corrompu les rites religieux aussi bien que les institutions politiques, cet usage primitif ne fut conservé que parmi les pauvres : on versa sur les autels tout l'encens qu'une *acerra* pouvait contenir (3), ou même de quoi en remplir des bassins (*lances*) (4). Selon Festus, *acerra* s'est dit aussi d'une espèce d'autel sur lequel on brûlait de l'encens auprès d'un lit funèbre, et dont la loi des douze Tables interdit l'usage. De là vint sans doute que parfois on brûlait l'encens dans l'*acerra* elle-même : ce fait, contesté par les antiquaires, est cependant démon-

(1) Hor., *Carm.*, III, 8, 2.
(2) Ovid., *Met.*, XIII, 703.
(3) Arnob., 2.
(4) Ovid., *de Pont.*, IV, 8 et 9.

tré incontestablement par un passage de Martianus Capella (1). Peut-être cette *acerra* à brûler de l'encens se confond-elle avec le *thuribulum* (2), encensoir ou cassolette, dont la forme particulière ne nous est révélée par aucun monument, mais qui, soit fixe comme un trépied, soit portatif et suspendu comme l'encensoir moderne, devait être percé de trous pour favoriser la combustion. L'espèce d'*acerra* que l'on devait poser près de l'autel ou sur l'autel même, était ordinairement de forme carrée à quatre pieds : on en connaît une triangulaire (3). La nôtre, de forme cylindrique, suspendue par trois chaînes, et n'ayant point de trous au fond ni au couvercle, était uniquement destinée à être portée, soit par le *camillus,* ce jeune serviteur qui assistait le pontife dans les sacrifices, soit par un esclave du riche citoyen qui apportait l'encens comme offrande.

PLANCHE 82.

Ce serait, comme nous le faisions remarquer tout à l'heure (4), un travail fort curieux que celui qui établirait, entre tous les vases antiques de nos collections et de nos musées, une classification fondée sur un sage examen des documents que l'antiquité nous a transmis à cet égard,

(1) *De Nupt.*, II.

(2) Auson., *Eidyll.*, XII, 105; Tit. Liv., XXIX, 14; Quint.Curt., VIII, 9.

(3) Caylus, *Rec.*, I, 234.

(4) Pl. 79.



classification à laquelle répondrait une nomenclature conforme à celle des anciens lexiques ou glossaires. Cette œuvre critique, hérissée de difficultés, comme tout ce qui tient à la technologie des anciens, n'a point encore été tentée. La nomenclature même que nous a laissée Pollux (1) ne saurait être d'un grand usage, vu que les noms y sont rarement accompagnés d'une description exacte. On ne s'étonnera donc pas si nous nous bornons à faire remarquer que ce beau vase est du nombre de ceux auxquels s'applique l'épithète μόνωτος (à une seule oreille ou anse), quoique deux petites anses secondaires fassent saillie sur les côtés, ainsi qu'on le voit dans une figure de détail au bas de la planche. Nous ne trouvons aucun nom grec ou latin qui se rapporte à cette particularité remarquable.

Les ornements de ce bronze, fort distingués et propres à servir de modèles pour différents genres de décoration, sont du nombre de ceux dont les dessins détaillés rendent un compte plus fidèle que ne ferait une longue description. Nous indiquerons seulement le mélange de différents styles, qui ne frappe point dans l'ensemble, mais qu'un œil plus attentif reconnaît dans les détails : ainsi les deux figurines égyptiennes des petites anses, par leur roideur conventionnelle, contrastent un peu avec le naturel de la tête de lion, un de ces masques d'animaux, θηρίων χάσματα (2), dans la représentation des-

(1) *Onomast.*, X. 15, segm. 61.

(2) M. Anton. phil., *Comm.*, III, 3.

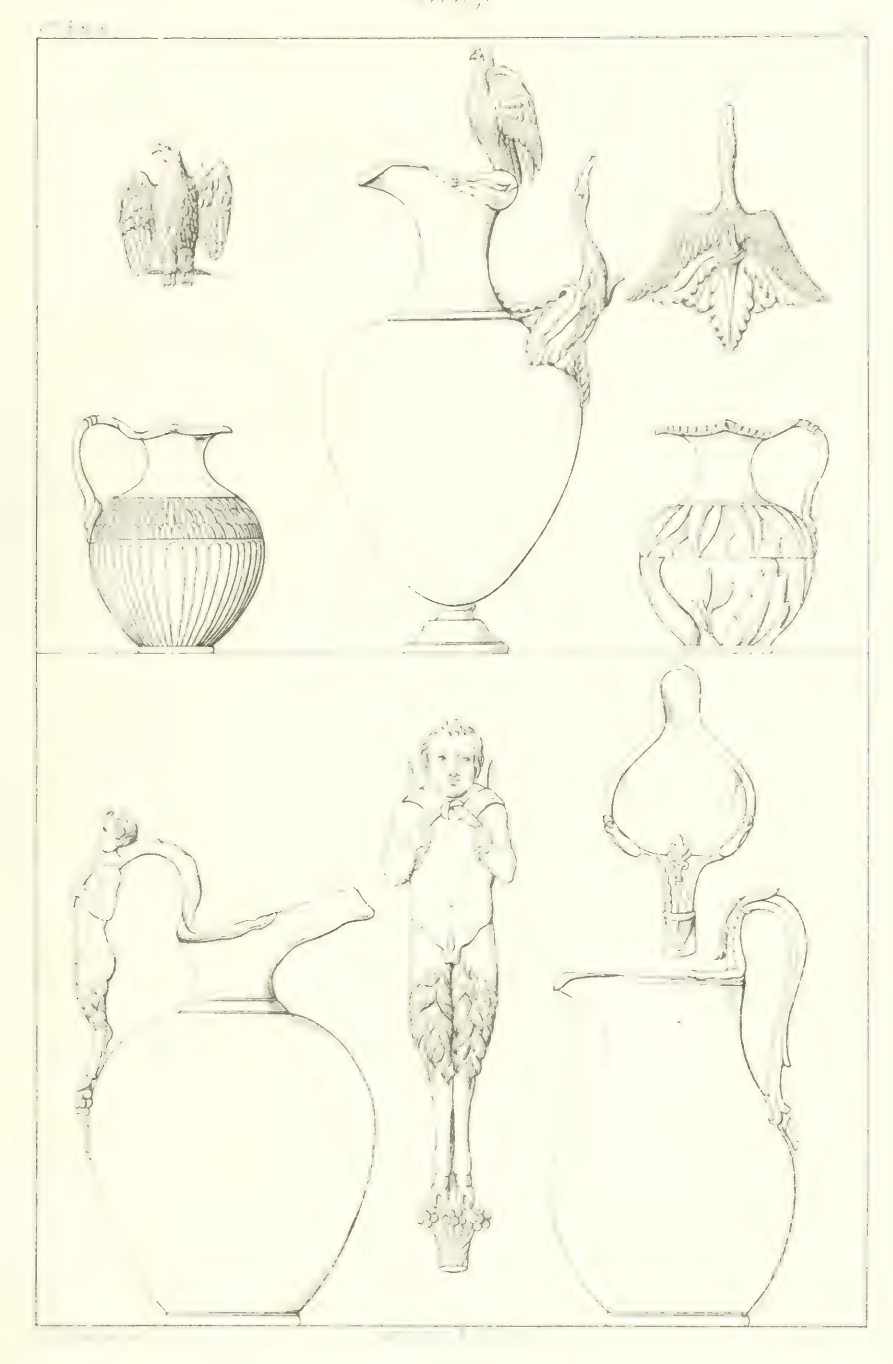
quels se complaisaient tant les Grecs. D'autre part, la grâce sérieuse du faire de ces premiers ornements, et même des deux chevaux à mi-corps du bas de l'anse, contraste aussi avec l'expression à moitié grotesque et à moitié terrible de la figure qui termine l'anse par le bas. Il y a quelque chose d'égyptien, ou plutôt d'éthiopien dans les traits et la coiffure de ce monstre aux yeux ronds, au nez épaté, aux bras amaigris, et dont l'horrible rictus laisse voir des dents formidables. C'est peut-être le Typhon des Égyptiens, que l'on croit être l'emblème du Khamsim ou vent du désert (1) : les deux ailes attachées à la tête du monstre, et les deux chevaux sur lesquels il s'appuie, exprimeraient la rapidité de ce terrible phénomène.

Du reste, ces contrastes se perdent dans l'harmonieuse élégance de l'ensemble; et si nous n'arrêtions pas ici nos conjectures, on pourrait nous accuser d'aller chercher bien loin la raison de choses qui n'ont dépendu que d'un caprice du ciseleur.

PLANCHE 83.

Ces cinq vases délicieux paraissent avoir eu tous la même destination : on s'en servait pour verser sur les mains des convives l'eau qui retombait ensuite dans le bassin appelé *lebes*. Les vases de cette espèce étaient

(1) Jablonski.



compris sous le nom grec πρόχοοι (1) et sous le nom latin *gutturnii* : noms qui expriment également bien l'usage et la forme du vase ; car l'un est formé de προχέω, je verse en avant, et l'autre de *gutta*, goutte, parce que le *gutturnius* ne laisse échapper la liqueur que peu à peu (2). Un pareil vase s'appelait encore en grec σπονδεῖον ou σπονδίον, quand on s'en servait pour faire des libations de vin, et λοιβεῖον, quand on l'employait pour des libations d'huile. Les Latins avaient pour ces deux usages le *simpulum* (3) ou *simpuvium*, dont la forme était très-différente de celle-ci.

Le plus remarquable de ces vases, tant par l'élégance du galbe que par la singularité des ornements, est celui qu'on voit au milieu du haut de la planche. A la partie du bord située en face du bec se trouve posé un aigle, qui, les ailes encore déployées, vient de s'abattre avec une proie dans ses serres. Plus bas est une oie, vue à mi-corps, qui semble s'échapper rapidement d'un massif de feuillage.

Les auteurs du Musée Bourbon ont cru trouver quelque rapport entre la présence de l'aigle et la frayeur que témoigne le second animal ; mais cette explication, beaucoup trop subtile, est contredite d'ailleurs par la différence de proportion entre les deux oiseaux. Pour appuyer une pareille conjecture, il faudrait au moins que

(1) Pollux, VI, 92, et X, 10.

(2) Festus, s. v. *Gutturnius*.

(3) Varr., *de Ling. lat.*, IV, 26.

l'on pût citer quelque apologue connu d'un fabuliste grec ou latin, dans lequel figureraient l'oie, l'aigle et le lièvre.

Ajoutons que si cette anse est précieuse sous le rapport de l'invention et du travail, elle devait être peu commode à manier; et que par conséquent ce vase ne pouvait pas être destiné à des usages journaliers.

Le petit vase, sous la figure de face de l'aigle, est relevé par une zone écailleuse (φολιδωτός), placée entre le col lisse et le dessous cannelé.

Le troisième, placé sur l'oie, vue de face, l'emporte sur le précédent par le fini du travail et par la variété des feuillages dont il est couvert; ce genre d'ornements sur les vases destinés à l'usage de la table rappelle la coutume où l'on était de couronner ces vases de feuilles et de fleurs (1), soit afin d'égayer l'aspect du festin, soit parce que l'on attribuait aux odeurs végétales la propriété de dissiper l'ivresse.

L'un des deux vases qui occupent le bas de la planche a sur son anse un petit Pan (*Paniscus*), du travail le plus exquis. Il foule aux pieds une corbeille de fleurs, et appuie ses épaules contre la sommité de l'anse, en serrant sur sa poitrine un nœud formé par les deux extrémités d'une peau de bête qui lui couvre le dos. L'attitude capricieuse de l'enfant, l'action des muscles de ses petits bras, l'animation de ses jolis traits riants et farouches à la fois, donnent à cette petite figure un mérite assez rare,

(1) Tibull., *Eleg.*, II. 3, 15; Tertull., *de R. C.*, § 15.

BRONZES

Bronze

sans que nous y cherchions en outre l'intention voluptueuse que quelques archéologues y ont trouvée bien gratuitement.

Le cinquième vase est d'une forme et d'un travail plus ordinaires.

PLANCHE 84.

Ce grand vase de bronze est de l'espèce de ceux que l'on appelait *cratère* (κρατήρ), soit de κέρας, corne, parce que l'on buvait primitivement dans des cornes d'animaux (1), soit plutôt de κεράννυμι, je mêle (2), parce que l'on préparait dans cette espèce de vase le mélange d'eau et de vin destiné aux convives. La base sur laquelle le cratère repose ne formait pas constamment un tout avec lui : elle en était quelquefois séparable, et on l'appelait alors ὑποκρατήριον (3) ou ὑποκρητήριον (4), *hypocratère*. Ici, cette base, qui fait corps avec le cratère même, est supportée par quatre griffes de lion. L'orle, ou la lèvre du vase, en grec κεφαλή, au lieu de fleurs et de feuilles (5), porte un rang d'oves et de perles. L'œuf (*ovum*), image du monde, était un symbole dionysiaque (6) ; et ce léger indice, joint à la

(1) Athen., *Deipnos.*, p. 476.

(2) Musgr., ad *Iph. Taur.*, 626.

(3) Euseb., *Adv. Marc.*, I, 3.

(4) Chishull., *Inscr. Sig.*, p. 34 ; *Marm. Ægin.* ap. Bock, *Staatshaushalt*, II, 301.

(5) Eustath. ad *Iliad.*, III, 269 ; Bern. Quaranta, *Illustrazione di un vaso greco dipinto*, etc., p. 10.

(6) Plutarch., *Symp.*, II, 3; Achill. Tat., *Isag. in Arat. Phænom.*, VI, p. 130; Macrob., *Saturn.*, VII, 16.

forme de feuilles de lierre, que l'on croit reconnaître dans un ornement de la base, ainsi qu'aux deux masques de Satyre qui soutiennent chaque anse, a fait penser que ce vase devait être appelé Cratère de Bacchus, comme on voit un cratère de Jupiter sauveur, un cratère du bon Génie, de Vénus, de l'Amour et de la Volupté, du Sommeil, et enfin des Grâces (1). Nous ne faisons que mentionner ici, sans l'appuyer aucunement, cette conjecture de quelques archéologues.

Le deuxième vase de cette planche est une patère à deux anses. La capacité et le fond de ce vase formant en quelque sorte un double creux, on pourrait le ranger, sous ce rapport, dans la classe des *amphicypelliens* (δέπας ἀμφικύπελλον). Ce qu'il a de plus caractéristique, c'est le bas-relief qui est au fond, à la partie intérieure, et dont notre planche offre un dessin séparé. Les anciens ont représenté souvent l'Amour accompagné du Désir, *Éros* et *Himéros* (Ἔρως, Ἵμερος). Hésiode fait de ces deux divinités, unies à Vénus, une triple puissance qui préside à la génération humaine (2). Scopas, pour compléter la décoration du temple d'Aphrodite Praxis à Athènes (3), y joignit encore *Pothos* (Πόθος), le Regret de l'absence (4) : puis il plaça ses quatre statues auprès des deux chefs-d'œuvre de Praxitèle, représentant *Pitho* (Πειθώ), la Persuasion, et *Parégoros* (Παρήγορος), la Conso-

(1) Eubul. ap. Athen., II, p. 36.

(2) *Theog.*, 50.

(3) Pausan., I, 43.

(4) Plat., *Cratyl.*, p. 120, ed. Heindorf.

lation (1). Ce sont les deux premières de ces divinités, Éros et Himéros, que nous reconnaissons dans les deux personnages de notre bas-relief. Le dernier est nu : un arbre, qui étend au-dessus de lui ses branches à moitié dépouillées de feuilles, indique une saison déjà rigoureuse. Le pauvre enfant, tremblant de froid, et dans une attitude suppliante, saisit de ses deux mains le bras de son frère qui est debout devant lui; il semble le conjurer et implorer un abri sous son manteau; Éros, avec un geste de compassion, est tout près d'accueillir la demande du plaintif Himéros : l'Amour va réchauffer le Désir. Ce genre d'allégorie peut paraître un peu fade aux modernes : mais cela vient uniquement de ce que les siècles intermédiaires en ont trop abusé; et ceux-ci n'avaient pas, comme les anciens, l'excuse d'une croyance qui, éteinte au fond des cœurs, vivait encore dans les habitudes domestiques, et se liait même à la vie civile et politique.

Les deux anses, gracieusement repliées, comme le montre la figure du haut de la planche, sont terminées par deux grappes de raisin. Voilà encore une alliance des symboles érotiques et des attributs bachiques, une pensée d'artiste pareille à celle du vieillard de Téos, quand il demande à Vulcain un vase d'argent orné d'un bas-relief d'or, qui représente Bacchus et l'Amour faisant ensemble la vendange.

(1) L. Barré, 4e vol. des *Ruines de Pompéi*, *Temple de Vénus*.

PLANCHE 85.

On a réuni ici des objets qui appartiennent aux sacrifices : deux patères, deux petites cuillers à encens et trois de ces boîtes que l'on appelle *acerra*, plus proprement que *thuribulum*, et sur l'emploi desquelles nous nous sommes étendu tout à l'heure (1). Une partie de ces objets sont réunis dans les vers des poëtes comme dans notre dessin :

Cumque meri patera, thuris acerra fuit (2).

« Avec une patère de vin, il y avait une cassette d'encens. »

Thuribula, et paterae; quae tertia vasa deum? lanx (3).

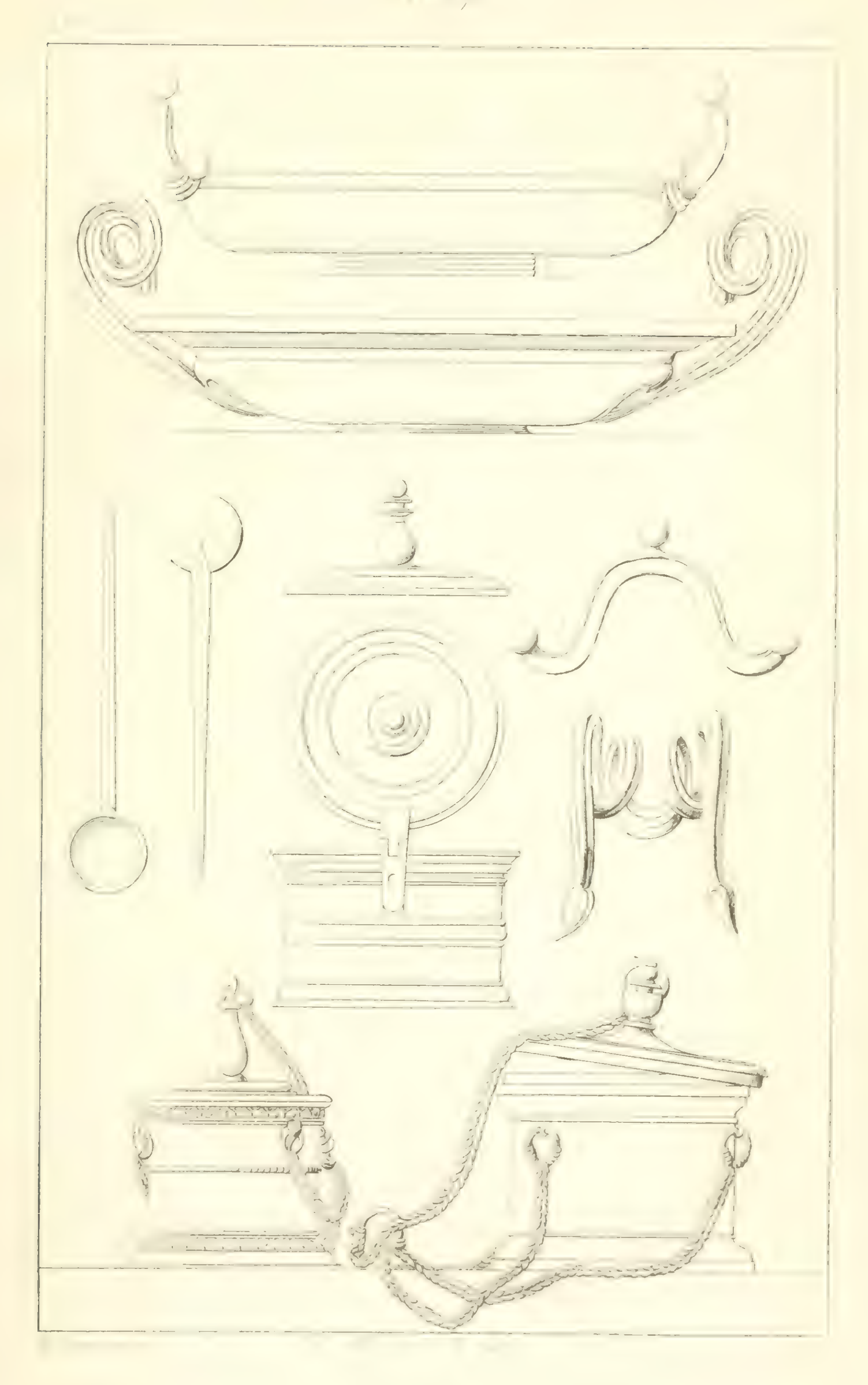
« Des encensoirs, des patères; et quel autre vase sacré? un bassin. »

Les deux patères sont à anses. Les anses de la première sont fort simples; mais à la seconde elles sont plus compliquées, et se composent de bandelettes à trois côtes, terminées par une feuille de lierre, et repliées trois ou quatre fois sur elles-mêmes, comme on le voit à la figure de face, au-dessus du dessin de la patère.

La première *acerra* a un couvercle à charnière, que notre planche représente sous deux aspects; la seconde, suspendue par des chaînettes, comme la troisième, a des bords plus ornés que ceux de ses compagnes.

(1) Voy. pl. 81.
(2) Ovid., *Fast.*, IV, 932.
(3) Auson., *Technopægn.*, 5.

BRONZES



BRONZES

Bronzi

PLANCHE 86.

Les objets représentés dans cette planche et dans la suivante ayant été trouvés dans les thermes de Pompéi, il n'est point inopportun de dire quelques mots de cet édifice, assez récemment découvert, et des bains des Romains en général.

On s'est étonné longtemps de ne point voir surgir à Pompéi, sous la pioche des ouvriers, ce genre d'édifice si répandu dans toutes les villes de l'antiquité, si nécessaire aux habitants de l'Italie, qui, sous un climat brûlant, ne portaient que des vêtements de laine : nous voulons parler des thermes ou bains publics. Une inscription avait pourtant révélé, dès l'an 1749, qu'un pareil établissement existait dans la cité ensevelie ; mais c'est depuis peu d'années qu'on a trouvé, dans le voisinage du forum, un bâtiment évidemment consacré à cette destination. Ce bâtiment spacieux, commodément distribué et convenablement orné, l'emporte sur ce que l'on voit de plus remarquable en ce genre dans les plus grandes cités et même dans les capitales modernes : il est assez bien conservé pour compléter toutes les notions déjà possédées par l'archéologie sur les thermes antiques, et surtout pour servir à l'interprétation de ce que les anciens, et spécialement Vitruve, ont écrit sur cet objet.

Les thermes de Pompéi occupent un espace large

d'environ 100 pieds et long de 120, et forment trois corps de bâtiment séparés entre eux : le premier était occupé par les fourneaux et le logement des employés de l'établissement, et les deux autres par deux bains complets, alimentés d'eau et d'air chaud par la fournaise commune, mais du reste entièrement séparés. Le plus grand de ces derniers était sans doute destiné aux hommes, et l'autre aux femmes, dont le concours devait être moins grand : car les soins domestiques et la susceptibilité de leurs protecteurs naturels devaient les retenir davantage à la maison. C'est ainsi que dans toutes les villes de l'antiquité les bains des deux sexes avaient des bâtiments séparés et une entrée distincte (1) : délicatesse qui n'est pas encore aussi marquée dans les mœurs des modernes.

La piscine, le réservoir d'eau était séparé des thermes par une rue sur laquelle était jetée une arche supportant les tuyaux de conduite. Dans chacun des deux bains, on trouvait d'abord un atrium avec son *impluvium*, entouré de portiques sous lesquels il y avait des siéges (σχολαί) : on passait de là dans un salon (οἶκος, ἐξέδρα), puis on entrait dans le *spoliarium*.

Les fourneaux et les chaudières qui alimentaient les bains d'air chaud et d'eau bouillante étaient placés entre les deux thermes, dans la partie qu'on appelle l'*hypocaustum*. La bouche de ces fourneaux donnait dans un

(1) Varr., *de Ling. lat.;* Vitruv., V, 10.

petit réduit que les Latins appelaient *præfurnium* (1), et où se tenait le chauffeur nommé *fornacarius* (2), *fornacator* (3), ou plutôt, selon l'inscription qu'on lisait sur les bains eux-mêmes, *furnacator* (4). On y a trouvé ici une certaine quantité de poix, ce qui donne lieu de croire que les anciens se servaient de ce bitume pour animer davantage le feu. Néanmoins, le combustible principal était le bois, qui se trouvait empilé dans une petite cour voisine. Il est remarquable que l'*hypocaustum* avait une porte sur le *spoliarium* des hommes, mais qu'il n'existait aucune communication entre cette pièce et le bain des femmes.

Le foyer, de forme ronde, avait, à sa partie inférieure, deux conduits qui portaient l'air chauffé sous les pavés suspendus (*suspensura balneæ pensiles*) et dans le creux des murs des étuves. A un palme du foyer était la chaudière à l'eau bouillante; à la même distance, après celle-ci, se trouvait celle qui donnait l'eau tiède, et enfin, après une autre distance de trois palmes, venait le réservoir d'eau froide, qui gardait le liquide tel qu'il arrivait de la piscine. Ces chaudières répondaient aux trois parties des thermes dont il nous reste à parler : placées à portée des deux bains pour qu'aucune chaleur ne fût perdue, elles étaient assez élevées pour qu'on n'y arrivât qu'à l'aide d'une échelle : ainsi l'eau pouvait remonter à cette

(1) Cat., *de Re rust.*, 38; Vitruv., V, 10, et VII, 10.
(2) Ulpian., *Dig.*, IX, 2, 27.
(3) Paul., *Dig.*, XXXIII, 7, 14.
(4) Rosin., *Dissert. Isagog.*, p. 66, tab. 10, n. 2.

même hauteur dans les thermes et s'élever en jaillissant au milieu des vasques.

Le *spoliarium*, dont nous nous sommes écarté un moment, était garni de trois larges siéges à marchepied, au dossier desquels on voit encore, à la hauteur que peut atteindre un homme assis, les trous dans lesquels étaient enfoncés les crochets ou porte-manteaux destinés à recevoir les vêtements des baigneurs. Cette salle est décorée d'une corniche jaune, qui a quelque chose du style égyptien, et dont la frise à fond rouge est ornée de dauphins, de chimères et de vases. Sous la voûte se trouvent deux fenêtres : l'une, assez petite, est garnie d'une vitre encore couverte de la fumée d'une lampe qui brûlait en cet endroit; l'autre, qui n'a pas moins de trois pieds de large sur quatre de haut, était fermée par une seule glace coulée et non soufflée, ayant quatre lignes d'épaisseur, et mastiquée dans le mur même : nouvel exemple de la fabrication et de l'emploi du verre chez les anciens.

On entre de là dans le *frigidarium*, salle ronde dont la voûte a la forme d'un cône tronqué, au sommet duquel s'ouvre une fenêtre ronde. Dans quatre niches se plaçaient autant de siéges. Au milieu d'un pavé de marbre blanc s'offre une vasque ou bassin de la même matière, d'environ onze pieds de diamètre sur trois de profondeur. On y descend par deux marches, et dans le fond on trouve une espèce de siége de marbre. L'eau y venait tomber, en jaillissant de la muraille même de l'appartement, où se

trouvait, à la hauteur de quatre pieds, un robinet de bronze. Au fond du bassin est une ouverture pratiquée pour le vider tout entier et le nettoyer; et, près de la surface du sol, il y en a une autre pour que le liquide ne puisse déborder.

Le *tepidarium*, ou la chambre tiède, formait une transition entre les deux températures extrêmes, soit que l'on passât du bain froid à l'étuve, soit qu'on voulût revenir du *calidarium* au *frigidarium*, et de cette dernière pièce à l'air extérieur. Cette chambre intermédiaire était échauffée par le brasier dont nous parlerons tout à l'heure. Sa corniche est supportée par les télamons que nous aurons à décrire, et sa voûte est ornée de figures de génies. Le *tepidarium* est éclairé par une fenêtre garnie de quatre vitres soutenues par des baguettes de bronze et quelques petits crochets du même métal.

Enfin, le *calidarium* ou étuve, appelé aussi *concamerata sudatio*, contenait d'un côté le *laconicum* avec son bassin, et de l'autre le bain chaud, *calda lavatio*, comme le prescrit Vitruve (1). Cet appartement a trente-quatre pieds de long sur dix-sept de large, non compris les deux dépendances que nous venons de nommer; le sol est couvert de carreaux suspendus, et les murs sont creux en partie. Le *laconicum* est une grande niche semi-circulaire, au milieu de laquelle on voit un bassin, et dont la voûte, en quart de sphère, est percée d'une ouverture

(1) *De Arch.*, V. 11.

circulaire qui s'ouvrait et se fermait au moyen d'une espèce de soupape d'airain ou de bouclier (*clypeum æneum*) suspendu à des chaînes, ventilateur qui réglait la température de l'étuve (1). On voit encore dans le mur les attaches des chaînes. La voûte de l'étuve est elle-même percée de fenêtres qui étaient sans doute vitrées et d'où la lumière tombait d'aplomb sur le bassin, comme Vitruve le recommande.

Ce bassin ou *labrum* est une grande vasque ronde de marbre blanc, ayant sept pieds et demi de diamètre et élevée de trois pieds au-dessus du sol, du centre de laquelle jaillissait un jet d'eau chaude, et où se lavaient partiellement ceux qui prenaient le bain d'air chaud, tandis que d'autres se plongeaient tout entiers dans le bain d'eau chaude construit à l'opposite.

Celui-ci est un bassin rectangulaire de marbre, occupant toute la largeur de la salle du côté des fourneaux. Il a environ quinze pieds de long sur cinq de large et deux de profondeur. On y montait à l'extérieur par deux gradins de marbre, et l'on descendait en dedans par un autre gradin qui pouvait servir de siége aux baigneurs. Il paraît que ceux-ci restaient dans l'étuve aussi longtemps qu'ils voulaient entretenir la transpiration, en se lavant partiellement au labrum; puis ils se jetaient dans le bain chaud, enfin ils retournaient dans le *frigidarium*, souvent même sans s'arrêter dans la chambre

(1) Vitruv., *loc. citat.*

tiède : brusque contraste que recherchent encore aujourd'hui quelques hommes du nord de l'Europe. Cela résulte du témoignage de Pétrone et de Sidonius (1); et ce dernier établit même à ce sujet un précepte d'hygiène qu'il exprime en ces mots :

Intrate algentes post balnea torrida fluctus,
Ut solidet calidam frigore lympha cutem.

« Après les bains brûlants, entrez dans les flots glacés, afin que la fraî-
« cheur de l'onde raffermisse l'épiderme distendu par la chaleur. »

Le bain des femmes est presque entièrement semblable à celui des hommes, quoique un peu plus petit : il a aussi vestibule, spoliarium, frigidarium, tepidarium et calidarium, ce dernier avec son laconicum, sa vasque et son bain chaud.

Vitruve recommande de placer les bains de manière qu'ils soient exposés aux rayons du soleil. L'architecte de Pompéi n'a point négligé l'observation de ce précepte : les thermes que nous venons de décrire sont construits dans le fond de la cité et abrités par les édifices voisins contre les vents du nord; presque toutes leurs fenêtres s'ouvrent au midi.

Revenons aux figures de notre planche. Aux deux angles de la partie supérieure sont représentés deux de ces télamons qui se trouvaient dans l'intérieur du *tepidarium*. Ce sont des figures d'atlas, qui, la tête chargée d'un petit

(1) Petron. Arb., *Satyr.*, 58; Sidon., *Carm.*, IX.

chapiteau, et les coudes élevés comme si les mains se joignaient en arrière, formaient les points d'appui d'une corniche circulant tout autour de cette salle. Entièrement nues, sauf une draperie qui leur ceint les reins et qui présente sur celle-ci une étoffe velue, sur d'autres des écailles, ces figures sont faites d'une terre cuite revêtue avec beaucoup d'art d'un léger enduit de stuc blanc.

Entre ces deux figures est représenté un des trois bancs de bronze qui garnissaient la même salle, et qui sont tous les trois absolument pareils. Ils sont portés sur quatre pieds, ornés à leur partie supérieure d'une tête de vache, et se terminant d'en bas par le sabot fourchu de ce même quadrupède : extrémité qui du reste n'est point en proportion avec la tête. Sur le siége lui-même, on lit cette inscription :

M. NIGIDIVS. VACCVLA. P. S.

Marcus Nigidius Vaccula pecunia sua ; c'est-à-dire, « Marcus Nigidius Vaccula a fait faire ce meuble à ses frais. »

On sait que les noms de plusieurs races romaines étaient tirés de la vie agricole qui fut d'abord celle de la nation : les différentes sortes de bestiaux, dont se composait alors la richesse patricienne, fournirent la désignation d'abord caractéristique des familles *Porcia, Ovinia*, *Caprilia*, *Equitia*, *Tauria* (1). Notre *Vac-*

(1) Varr., *de Re rust.*, II, 1.

cula appartenait sans doute à une famille qui avait tiré son nom de circonstances pareilles.

Le brasier, qui occupe tout le bas de la planche, est formé de parois de bronze avec un foyer de fer. Des quatre pieds qui le supportent, ceux qui touchaient au mur sont entièrement unis; les deux autres ont la forme d'un sphinx ailé, porté par une griffe de lion : les côtés sont crénelés en pyramides, et les deux angles ornés de palmettes. Enfin, sur la face la plus large, on voit en ronde bosse (*tondo rilievo*) une vache, dont les mamelles sont gonflées de lait.

Cet emblème, d'accord avec la décoration des bancs, ainsi qu'avec leur inscription, annonce que le brasier est aussi un don de *Nigidius Vaccula*. C'est ainsi que la famille *Tauria* avait fait graver un taureau sur ses monnaies; ainsi qu'en des temps plus modernes, les Colonna et les Orsini ont placé dans leurs armes le pilier et l'ours. Nous avons déjà eu l'occasion de nous livrer à de pareils rapprochements (1); nous n'ajouterons qu'une simple remarque : c'est que l'on doit trouver ici la clef de certains emblèmes que l'on observe sur les pierres gravées (*dactylia*) et qui paraîtraient sans cela puérils et inexplicables. Les anciens, ne possédant pas notre blason, mettaient volontiers sur l'anneau qui leur servait de cachet et de signature, quelque allusion au nom qu'ils étaient fiers de porter.

(1) Voyez ci-dessus, pl. 43, p. 41.

PLANCHE 87.

Les thermes de Rome étaient si nombreux que les écrivains des premiers âges en indiquent déjà trois cents, et que du temps de Pline on ne pouvait plus les compter (1) ; ils occupaient tant de terrain dans la cité, qu'Ammien Marcellin, pour en donner une idée, compare leur étendue à celle d'une province (2). Mais les débris de ces thermes immenses n'ont fourni qu'un fort petit nombre d'échantillons des ustensiles employés dans les bains des anciens. La petite cité de Pompéi s'est encore trouvée sur ce point plus riche que la métropole. Nous lui devons le seul assortiment complet de ce genre d'ustensiles qui se trouve réuni dans les collections.

Cette espèce de trousseau se compose de six petits instruments, tous enfilés dans un anneau ou clavier à peu près semblable à ceux auxquels nos ménagères suspendent leurs clefs : cet anneau, d'environ 6 pouces de diamètre, est formé d'une lame de métal élastique, terminée par deux têtes de chien qui mordent ensemble une pomme, et l'ouverture de l'anneau se trouve habilement cachée sous le col de celle des deux têtes que l'on voit à gauche en regardant la planche. Les ustensiles se composent d'une petite fiole à parfums, *unguentarium*, ayant

(1) Plin. Jun., *Epist.*, IV, 8. (2) *Rer. Gest.*, XVI, 6.



deux anses, et suspendue par deux chaînes à un anneau qui passe dans le clavier; elle est munie de son bouchon à vis, attaché aussi par une chaîne. Viennent ensuite quatre étrilles ou racloirs, *strigiles* (1), dont la forme est indiquée plus clairement par une figure séparée. Les baigneurs se servaient de cet instrument pour se racler ou se faire racler la surface du corps, afin d'enlever la partie de l'épiderme qui se renouvelle sans cesse, et cette espèce de crasse qui obstrue les pores : cet usage salutaire est encore suivi par les Orientaux, qui cependant se servent de tissus de laine et des mains seules, au lieu d'instruments de métal : et, en effet, ceux-ci ne sont pas sans inconvénient; l'emploi trop fréquent de l'étrille faisait naître à la peau des calus ou durillons, incommodité dont l'empereur Auguste lui-même fut affligé (2). Les meilleures étrilles de fer venaient de Pergame (3).

Enfin, une patère longue d'environ un pied est placée la dernière dans le clavier, et s'y trouve enfilée par une fente longitudinale terminée par deux parties circulaires. On voit la forme de cette ouverture et une foule d'autres deux détails de la patère dans les figures qui offrent le plan et la coupe de cet ustensile. Une pareille ouverture se voit dans un grand nombre de patères et d'autres instruments que l'on a trouvés séparés de leur anneau, et dans lesquels cette particularité n'avait pu être expliquée

(1) Mercurial., *de Art. gymnast.*, I, 8; Varr. ap. Non., III, 195; Mart., *Epigr.*, XIV, 51.

(2) Sueton., *August.*, 80.

(3) Martial., *loc. citat.*

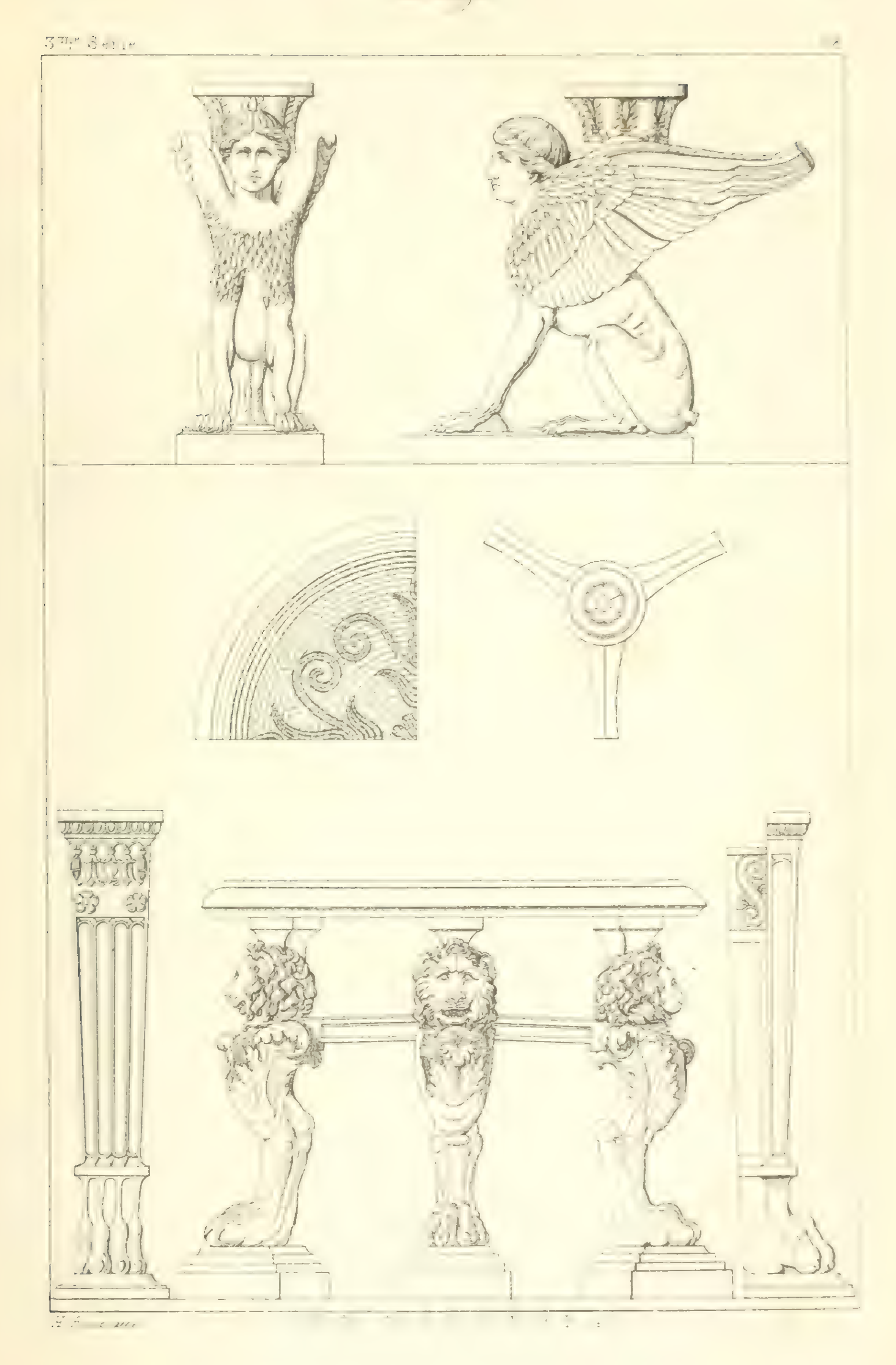
jusqu'ici. La patère devait servir dans les thermes à verser l'eau chaude sur les membres du baigneur, pendant qu'il se lavait sur le bord de la vasque du laconicum : sans doute, l'étrille et la patère faisaient alternativement leur office, et l'on humectait la peau pour la polir plus aisément.

Au lieu de reproduire exactement, dans ce plan et cette coupe, la patère même du petit trousseau, nous en avons choisi une autre, semblable d'ailleurs, mais un peu plus petite, et remarquable en ce qu'elle porte sur le manche l'inscription, L. ANSIDIODO : ce ne peut guère être le nom de l'ouvrier qui a fait la patère ; mais c'est plus probablement le nom du possesseur de cet objet, comme l'indique assez clairement la forme du datif.

PLANCHE 88.

Le sphinx de marbre de Paros, dont la vue de face et de profil occupe le haut de cette planche, a été trouvé à Pompéi sous le péristyle de la maison du Faune. Ce monstre fabuleux se compose ici d'un corps de chien avec deux grandes ailes, la poitrine toute couverte de plumes; et sur ce corps est posée la tête d'une jeune fille d'une beauté calme et sévère. S'il diffère des autres sphinx que nous avons déjà vus, tant parmi les marbres que parmi les bronzes, c'est uniquement par la coiffure, formée ici d'un bandeau de cheveux disposé avec beaucoup

BRONZES
Bronze



de simplicité : le *modius* ou boisseau, au lieu d'être posé sur la tête de l'animal chimérique, se trouve sur son dos, entre ses deux ailes. Ce *modius*, orné de palmettes, supportait le milieu d'une table dont les quatre coins étaient soutenus en même temps par quatre pieds dont on voit le dessin de face et de profil aux deux angles inférieurs de la planche : le profil indique comment ces pieds se rattachaient à la table.

La sculpture du sphinx et des quatre pieds, du même marbre de Paros, est due à un ciseau grec : c'est dire qu'elle est d'une pureté, d'une netteté exquise, que la beauté de la figure est toute classique, et que les ornements sont employés avec un goût et une réserve qui n'existent pas au même degré dans les ouvrages romains.

Les autres figures de la planche appartiennent à une seconde table à trois pieds trouvée à Herculanum. Celle-ci, comme la première, est beaucoup plus basse que nos tables modernes : en effet, les anciens ne se servaient point de leurs tables pour écrire, travailler ou jouer; ils écrivaient en tenant leurs tablettes à la main ou sur les genoux : les tables étaient donc réservées à un seul usage, le service des repas; et comme les anciens mangeaient couchés sur des lits fort bas, leurs tables étaient elles-mêmes peu élevées. Les plinthes que l'on voit ici sous les trois pieds de lion n'appartiennent pas à la table antique. Par une mesure dont la convenance et le bon goût pourront être diversement appréciés dans l'es-

prit des artistes et des antiquaires, ces supports ont été ajoutés récemment, à Naples même, où ce meuble figure dans une salle des bronzes du Musée Bourbon.

Ce qu'il y a de vraiment herculanien dans ce monument, ce sont les trois pieds de lion, d'un fort beau style, se développant d'en haut en feuillages élégants, d'où sortent trois belles têtes du même animal, et qui se trouvent reliés entre eux par une triple traverse de marbre. Le dessus de la table qu'ils soutenaient n'a pas été découvert : il est remplacé par une mosaïque antique dont nous indiquons suffisamment le dessin en traçant un quart de sa surface. Il y a donc ici deux monuments divers qu'il faut considérer à part, plus un rajustement moderne dont il faut aussi les séparer pour les apprécier sainement.

PLANCHE 89.

Les anciens accordaient à leurs magistrats, au sein de toutes les réunions publiques de plaisirs ou d'affaires, une place distincte et un siége d'honneur. Comme les Romains avaient pour leurs sénateurs et leurs consuls les chaises curules, usage emprunté aux Étrusques, de même les colonies et les municipes donnaient à leurs décurions et à leurs duumvirs le *bisellium*, siége assez large pour qu'on pût s'y asseoir à deux (1), bien qu'il fût des-

(1) Varr., *de Ling. lat.*, IV, 28.



tiné à une seule personne : car, partout, les hommes ont considéré comme une marque d'honneur, non-seulement l'usage d'objets plus beaux, plus ornés que ceux qui servent au vulgaire, mais aussi la possession d'une chose plus grande que celle qui s'applique aux besoins d'un seul homme : ainsi, dans les festins des Orientaux, on honore les principaux convives en leur offrant des parts énormes de tous les mets.

L'honneur du bisellium était très-recherché dans tous les municipes; il ne s'accordait qu'aux citoyens qui s'étaient distingués dans l'exercice des plus hautes fonctions et qui avaient bien mérité de la patrie. Il était décerné en ce sens par un décret des décurions que confirmait le peuple : c'est ce que nous apprennent deux inscriptions trouvées à Pompéi, dans la route des tombeaux, sur le sépulcre de Calventius Quiétius et sur celui de Munatius Faustus (1). Cela nous est encore confirmé par l'inscription trouvée au théâtre, à la place où s'asseyait Hordéonius (2). En outre, le bisellium était un des insignes du duumvirat, comme le témoigne, parmi une foule d'autres, l'inscription de Nocéra (3), dans laquelle on lit que le duumvirat est concédé à perpétuité à Marcus Virtius, et sous laquelle on voit sculptée la figure d'un bisellium accompagné de son marchepied (*suppedaneum*), avec un licteur de chaque côté. Mais ces deux honneurs

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, I, 24; vide etiam Millin, *Descript. des tomb.*, p. 76.

(2) L. Barré, *Ruines de Pompéi*, 4e volume, *Temples et théâtres*.

(3) *Collect. Pellicano* à Quisisana.

étaient-ils identiques, comme le saint-siége l'est avec la dignité pontificale et le trône avec la royauté, de telle sorte que l'un ne marchât point sans l'autre et qu'il n'y eût pas de duumvirat sans bisellium ni de bisellium sans duumvirat? C'est une question dont la discussion nous entraînerait trop loin, et dont peut-être la solution restera toujours incertaine, bien que le savant Chimentelli ait cru pouvoir prononcer : « Le bisellium était au duumvirat ce qu'était le lacticlave à l'autorité sénatoriale, et le cep de vigne à celle du centurion (1). » Il paraîtrait aussi, par quelques inscriptions, que le bisellium était souvent accordé aux augustaux (2).

A Rome, on exposait les images des divinités sur les chaises curules; et il est probable que, dans les colonies, le bisellium servait au même usage.

Le bisellium recevait différentes formes et prenait plus ou moins de hauteur, selon les convenances du lieu auquel il était destiné. Les plus élevés se plaçaient probablement à l'orchestre des théâtres, soit pour que le magistrat pût promener sa vue librement sur le spectacle et les spectateurs, soit pour qu'il fût lui-même exposé aux regards de toute l'assemblée qu'il présidait : ces siéges avaient un escabeau à plusieurs degrés (*scamnum*), comme celui que l'on voit aux pieds d'un Jupiter sculpté sur le putéal. Si le bisellium était plus bas, il n'était accompagné que du simple marchepied (*scabellum*).

(1) Chimentell., *Tratt. de Onor. bisell.*

(2) Fabrett., *Inscr.*, 3,324 et 604; Gruter., 475, 3.

Ces deux élévations différentes du siége municipal se rencontrent dans les deux *bisellium* de notre planche, qui ont été trouvés ensemble à Pompéi, et qui, du reste, ont presque la même forme et les mêmes ornements. Tous deux sont de bronze, tous deux couverts par l'art empæstique de damasquinures de cuivre rouge et d'argent. Soutenus par quatre pieds que le tour a façonnés sur un modèle assez compliqué, ils sont partagés dans leur hauteur, en deux compartiments, par des barres horizontales couvertes de grecques et de rosaces, dont on voit le détail au milieu de la planche. Le compartiment supérieur est rempli par deux espèces de volutes qui partent du centre et s'élèvent, en formant une courbe gracieuse, vers les angles supérieurs du quadrilatère. Dans le bisellium le plus élevé, les deux volutes du devant partent de deux médaillons à tête de Faune, et se terminent chacune par le cou et la tête d'un cheval caparaçonné ; celles de la face postérieure ont des Méduses dans les médaillons, et des têtes d'oie aux extrémités. Dans l'autre siége, la disposition de la face postérieure est toute semblable, comme on le voit par la figure de détail au milieu de la planche ; mais sur le devant, les têtes de cheval sont remplacées par des têtes de mulet, dont le col est bardé de fer. Au-dessus des quatre pieds et sur le siége même se trouvent quatre boutons, tournés comme les pieds. En résumé, les ornements de ces deux siéges sont fort compliqués : ce qui ne nuit en rien, ni à la délicatesse du travail, ni au bon effet de l'ensemble.

PLANCHE 90.

Il est assez difficile de déterminer tous les usages auxquels a pu s'appliquer le trépied des anciens. Celui de la pythie était évidemment un siége à trois pieds, sur lequel elle se plaçait pour recevoir l'inspiration du dieu. On fit ensuite des trépieds en forme de cuvettes, dans lesquels on mêlait l'eau et le vin pour les repas et les sacrifices. En ce sens, les trépieds étaient des espèces de chaudières, λέϐητες τρίποδες, faites pour aller sur le feu : on leur donnait le nom d'*empyribètes*, ἐμπυριϐῆται, par opposition aux autres que l'on appelait *apyres*, ἄπυροι. On en construisit quelques-uns en forme de tables ou d'autels, consacrés principalement au culte d'Apollon ou de Bacchus. C'était sur ceux-là qu'on immolait des victimes : le sang était reçu dans l'espèce de cavité placée au milieu du trépied, et sur ce sang on prononçait des serments inviolables, ainsi qu'on le voit dans plusieurs passages des tragiques grecs (1).

Enfin, les trépieds, donnés en prix aux vainqueurs des jeux athlétiques, devinrent des objets de luxe que l'art se plut à enrichir de ses travaux, et qui firent l'ornement des palais. Les auteurs anciens parlent à chaque instant de trépieds d'or, d'argent et de bronze, embellis par le

(1) Euripid., *Suppl.*, 1202 et seqq ; Sophocl., *Œdip. Colon.*, 1593.

BRONNES.

Bronze.

ciseau d'Aristandre, de Callon et de l'Argien Polyclète.

Notre trépied de bronze est remarquable par l'élégance de ses proportions, et surtout par la beauté des arabesques et des figures qui le décorent. Ses pieds, terminés en griffes de lion, sont réunis par trois branches contournées en rinceaux, et soutenant au milieu une espèce de cul-de-lampe, en place des baguettes ou traverses ordinaires (ῥάβδοι). Ces trois pieds reposent sur une base trigonoïde, dont on voit le plan au bas de la planche; et cette conformation rappelle les trépieds d'or à plinthe, mentionnés par Athénée, χρυσοῖ τρίποδες ὑποστήματα ἔχοντες (1). La surface extérieure de ces pieds est ornée d'arabesques élégantes, au milieu desquelles on remarque une tête ailée et barbue : plus haut se trouve, sur chacun, un sphinx accroupi, emblème de l'obscurité des oracles de la pythie; et enfin, entre les deux ailes de chaque sphinx, on voit un ornement composé d'une série de feuillages, de palmettes, de calices et de rinceaux, qui s'élève jusqu'au niveau de la table ou de la cuvette du trépied. Deux dessins du pied redressé et agrandi, et de l'ornement supérieur dessiné sur une échelle encore plus grande, sont destinés à faire apprécier à leur juste valeur ces charmants détails.

La coupe du trépied, appelée κύτος (2) ou τιβήν (3), est entourée d'une bande que l'on nommait στεφάνη, couronne.

(1) *Deipnos.*, V, 197.

(2) Euripid., *loc. citat.*, 1207.

(3) Tzet. ad Lycophr., 1104; Hesych. et *Etym. Magn.*, s. v. Τιβήν.

et qui est décorée de guirlandes et de bucranes : cet ornement rappelle encore l'emploi du trépied dans les sacrifices, ainsi que les beaux vers d'Euripide.

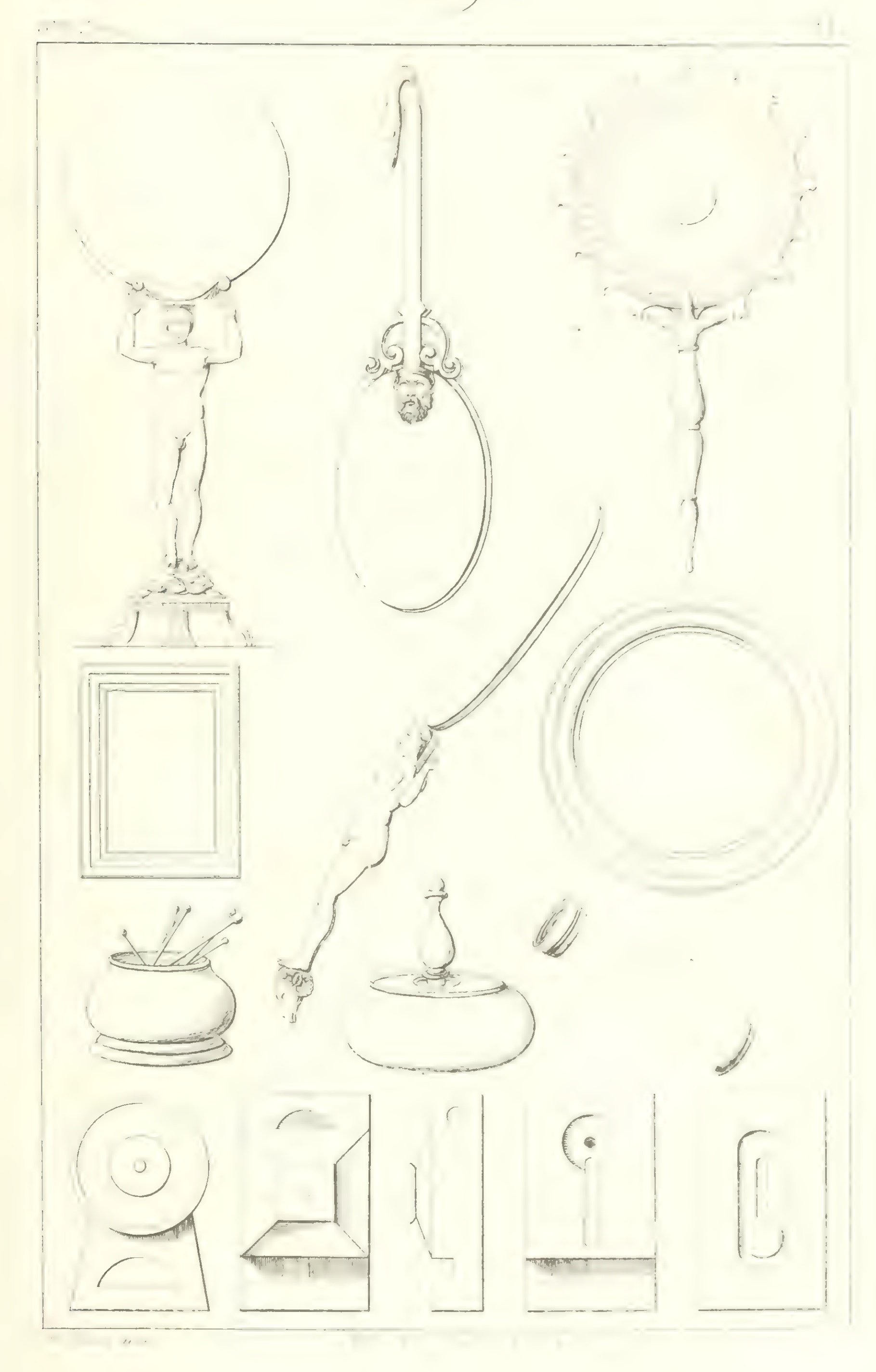
PLANCHE 91.

Parmi les débris de l'antiquité que nous livrent les fouilles, les plus propres à éveiller en nous une touchante mélancolie sont précisément les objets qui étaient destinés aux usages les plus frivoles. De tout temps donc, ces joyaux en sont la preuve parlante, de tout temps l'homme a donné la meilleure partie de sa vie à ces jeux, à ces vains divertissements au milieu desquels il est si souvent surpris par le malheur et par la mort : inanité qui fait peur et qui fait pitié! insouciance enfantine, qui arrache à la fois un sourire et des larmes! O destin touchant et merveilleux de cette ville antique, qui disparaît tout à coup, sans avoir suspendu un instant ses fêtes et ses spectacles, ses passions et ses intrigues : destin plus merveilleux de cette même ville, qui resurgit après dix-huit siècles, pour vous rendre compte des frivolités qui l'occupaient au moment même de son désastre!

Des six petits miroirs de métal qu'offre le haut de notre planche, les quatre premiers sont remarquables par la variété de leurs ornements. Une figure d'Atlas montée sur une tortue, qui est portée elle-même par un escabeau à trois pieds, forme le manche du premier :

BRONZES

Bronze



celui du quatrième est un hermaphrodite, les bras élevés et les pieds posés sur une tête de bélier. La tortue et le bélier étaient des attributs de Mercure, petit-fils d'Atlas, et père de l'amant de Salmacis.

Les n°s 2 et 3 ont des formes toutes capricieuses : ici, le manche se recourbe à son extrémité, en formant une tête d'oie, et porte de l'autre côté un masque barbu à longues oreilles; là, le disque est dentelé comme les médailles qu'on appelle *nummi serrati*, et entouré d'un cercle formé de petits trous percés à jour : le revers du miroir est orné de cercles concentriques, comme le montre la figure; et le manche est travaillé au tour.

Chose remarquable, ces quatre miroirs à manche sont tout à fait pareils à ceux que l'on voit dans une inscription hiéroglyphique du temple d'Hatôr à Philæ, inscription qui rapporte les paroles de l'empereur Tibère offrant des miroirs à la déesse Saté, suivie de la déesse Anouké (1).

Le miroir circulaire n° 6 et le miroir carré n° 5 ont été trouvés sans garniture : le cadre a été ajouté récemment pour les conserver.

Les trois objets suivants sont de petites boîtes de toilette faites d'ivoire et travaillées au tour. Le n° 7 paraît destiné à contenir des épingles ou des aiguilles. Le 8 est percé latéralement et transversalement : peut-être contenait-il un peloton de laine. Le 9 était sans doute un étui.

Les deux derniers numéros représentent des agrafes

(1) Champollion, *Gramm. égypt.*, chap. XII. § 306. p. 474.

ou *fibules* d'ivoire, qui sont également curieuses. Le nº 11 étant d'une construction plus facile à saisir, nous l'avons présenté sous trois aspects différents : de profil, A ; de face, sans le bouton, B ; et de revers, C.

PLANCHE 92.

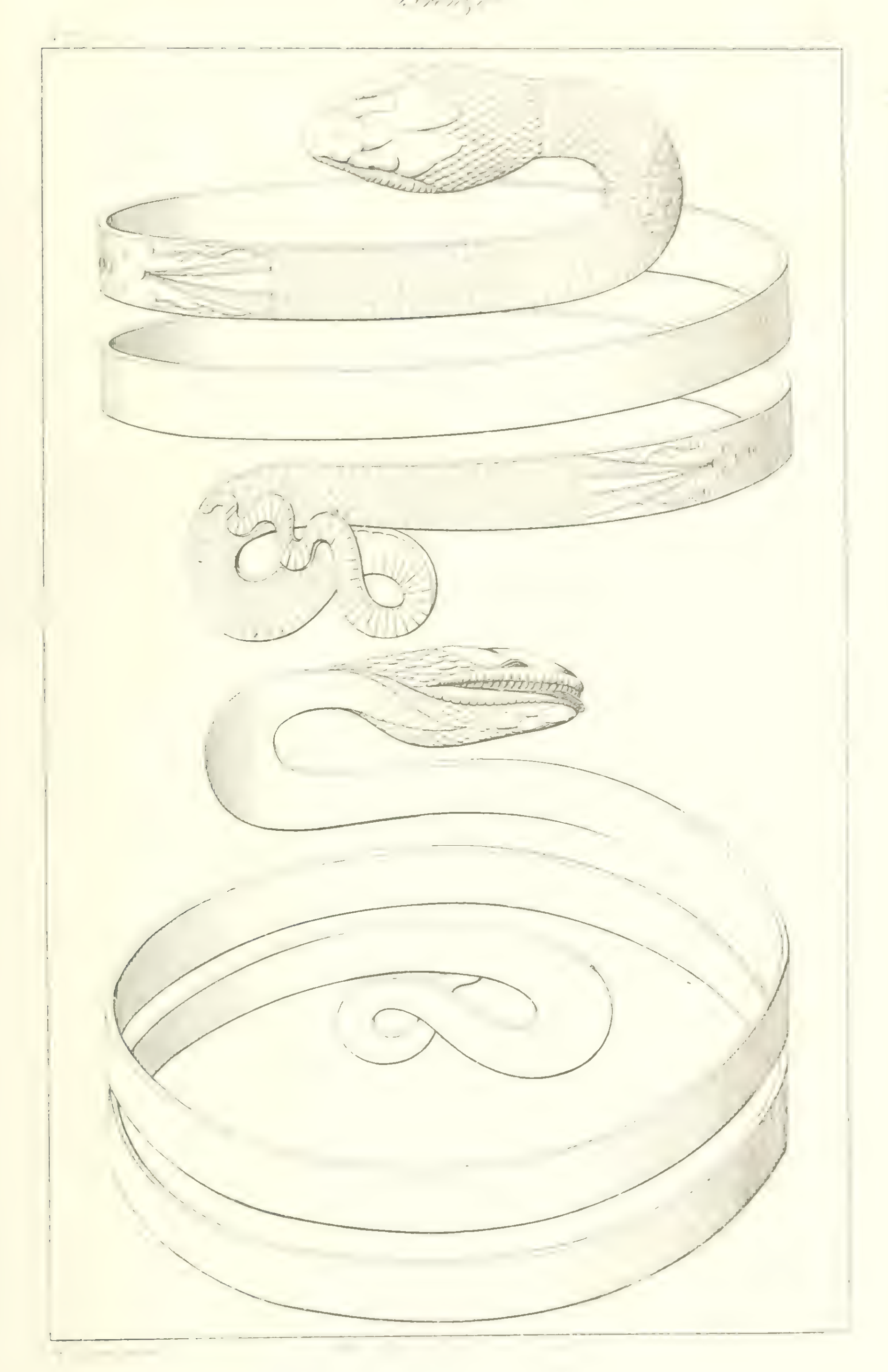
Ces spirales d'or massif, trouvées récemment à Pompéi, pèsent vingt-deux onces : elles figurent un serpent dont la tête coulée est soudée avec le reste du corps ; et ce corps est travaillé au marteau, seul moyen de le rendre élastique et dilatable à volonté. Deux rubis d'une fort belle eau forment les yeux étincelants du reptile ; une petite lame de métal, fixée dans la gueule, imite la langue vibrante ; les dents enfin, et les écailles, tant de la tête et du cou que de la queue, sont travaillées au ciseau avec beaucoup de soin et de délicatesse. Ces cercles élastiques étaient portés au bras droit par les Orientaux (1), et au bras gauche par les Sabins (2). Un grand nombre de statues nous montrent que les Grecs et les Latins adaptaient ces ornements aux bras, aux jambes, et même au-dessous du poignet : et cette dernière manière de les porter signalait particulièrement les adorateurs de la déesse d'Antium. Cette diversité d'usages nous empêche de leur assigner

(1) Ezéchiel.

(2) Tite-Live, I, 11.

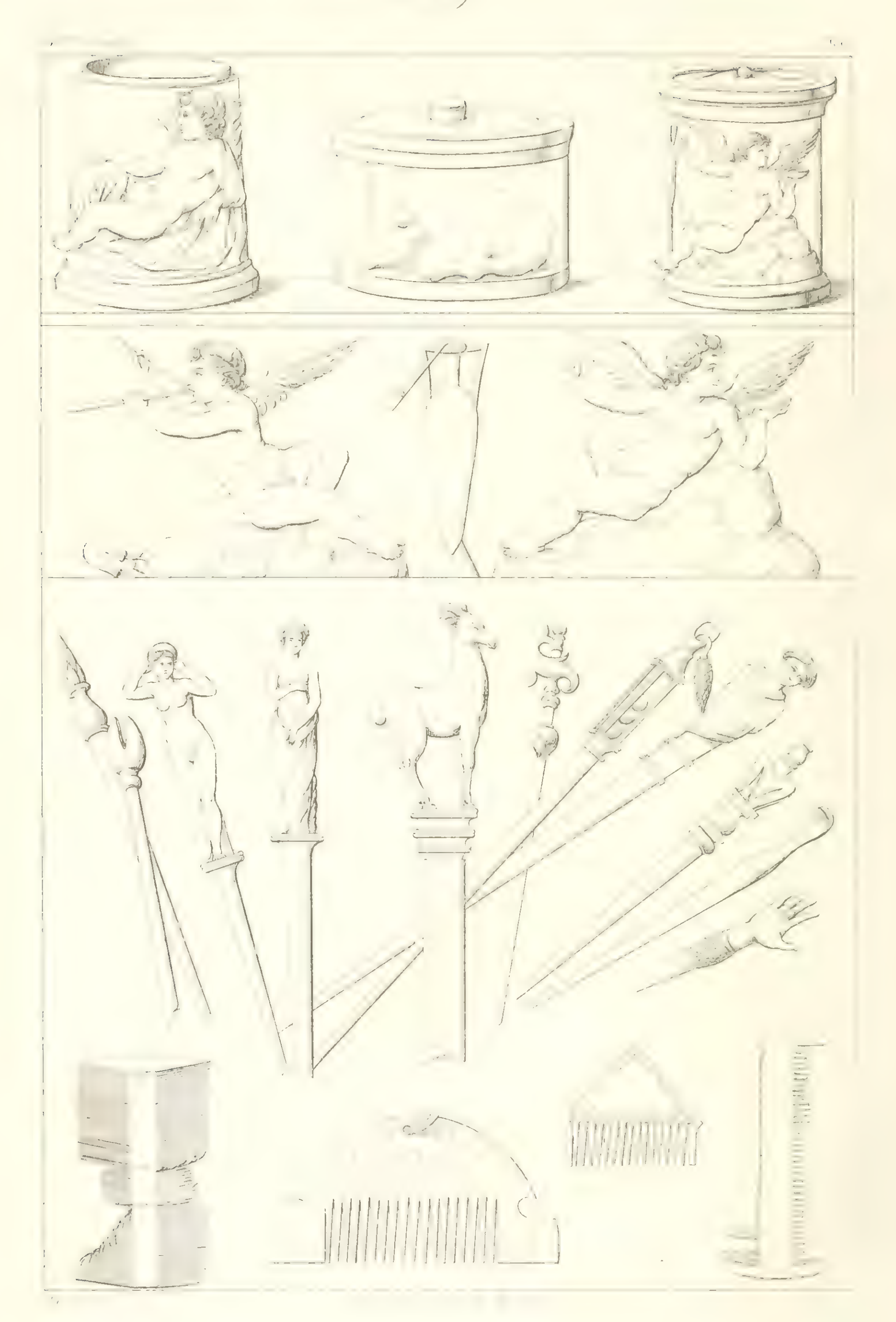
BRONZES.

Bronze.



BRONZES

Bronzi



un nom précis, et surtout d'employer le terme français « bracelets ».

Portés au bras, on les appelait *brachionies* (βραχιόνια) *péribrachionies* (περιβραχιόνια), en latin *brachialia* et *armillæ;* au poignet, *péricarpies* (περικάρπια); à la jambe, *périscélides* (περισκελίδες) (1); à la cheville, *péripézides* (περιπεζίδες, περιπέζια, πέδαι, αἴγλαι, περισφύρια), et en latin, *compedes*. Pour ne point prononcer par la dénomination même sur un fait qui nous est inconnu, il conviendrait d'emprunter à la lexicologie grecque un nom qui désignât, non point l'usage particulier du joyau, mais seulement sa forme : on appellerait donc ces deux bijoux *serpents* ou *dragons* (ὄφεις, δράκοντες).

On voit encore ici un exemple de l'industrie avec laquelle les artistes anciens savaient trouver dans la nature les formes les plus propres à s'appliquer à chaque objet d'art, sans éloigner néanmoins cet objet de sa simplicité et de son utilité primitives.

PLANCHE 93.

Encore une petite collection de ces jolis ustensiles de toilette qui nous suggéraient tout à l'heure de graves réflexions.

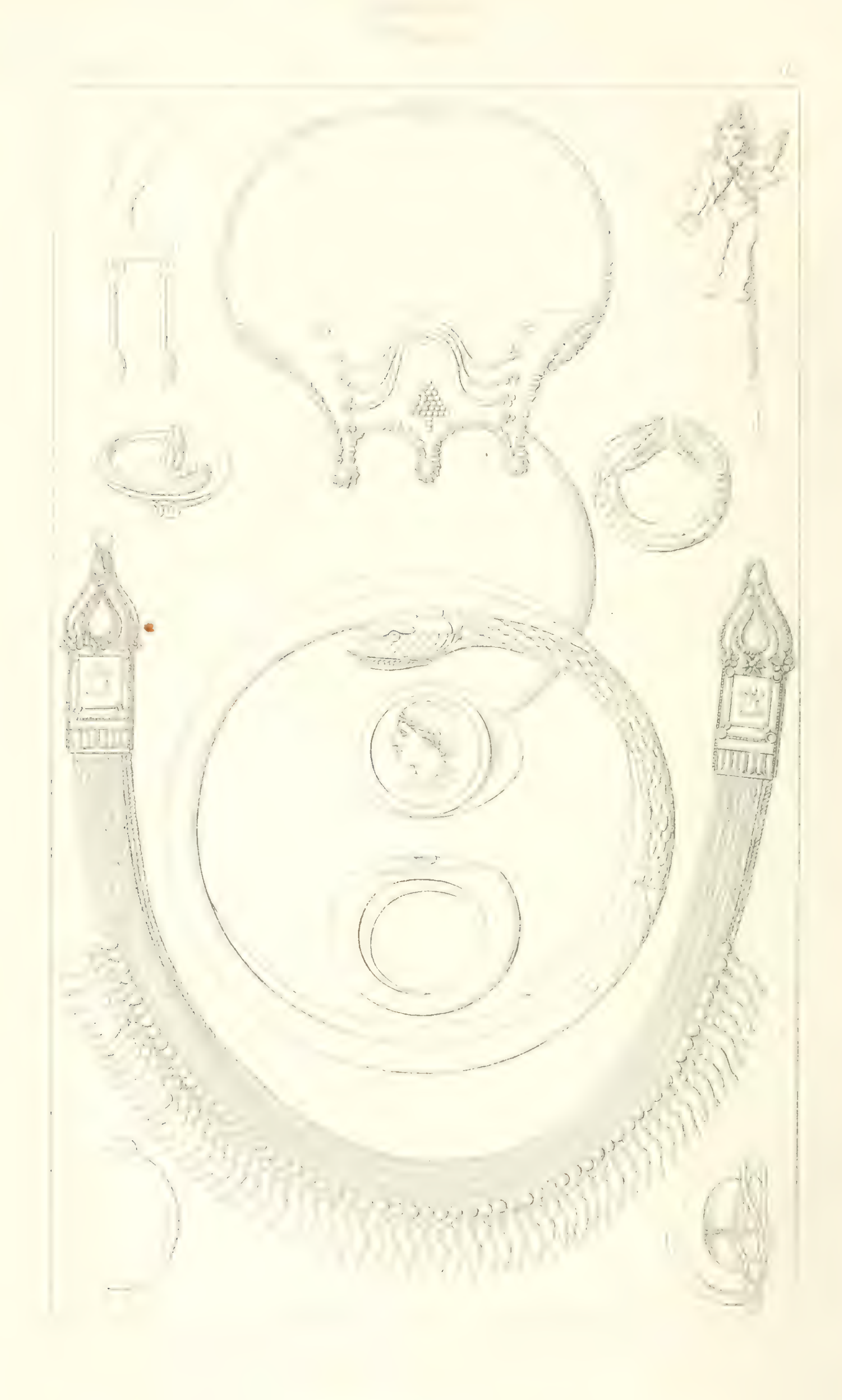
C'est d'abord une boîte de cristal de roche, dans laquelle on a trouvé une terre rougeâtre, sans doute des-

(1) Horat., *Epis.*, I, 17, 5.

tinée à ranimer un teint languissant, de même qu'une autre espèce de fard plus pâle qui a été trouvé dans le vase n° 3.

Les deux petits vases 2 et 3 sont d'ivoire, et leur surface cylindrique est couverte de bas-reliefs. Le premier est visible sur le dessin même du vase, sauf un labrum cannelé et une colonnette qui sont sculptés au revers. Le second est développé à la figure 4. Ce sont des Amours ou des Génies : l'un, peut-être Cupidon lui-même, semble méditer de nouvelles conquêtes, ou se rappeler ses victoires passées ; un autre embouche joyeusement la double flûte, et le troisième semble offrir à la beauté un vase de parfum. Entre ces deux derniers est une amphore ou diota à la base pointue fichée en terre, avec la petite cuiller appelée *capeduncula,* pour puiser le liquide à travers le goulot étroit du vase. A l'opposite est représenté un objet d'une forme assez étrange, que l'on présume être une chevelure factice, vulgairement faux-tour de cheveux ou perruque : car les dames romaines ne dédaignaient point cette parure artificielle ; c'est grâce à ce secours qu'elles pouvaient donner à l'édifice de leur coiffure ces formes variées que l'on remarque surtout dans les bustes des impératrices.

De là aux ustensiles suivants, la transition n'est point brusque : ce sont deux gros peignes de bronze, 7 et 8 ; puis, 5 et 6, deux fragments de peignes plus fins, faits d'os noirci, et d'une forme semblable à ceux dont on se sert de nos jours ; et enfin, neuf aiguilles ou épingles à



coiffer, toutes d'ivoire, et curieuses par la délicatesse de leur travail et par la variété des ornements qu'elles portent à leur sommet : on y remarque deux Vénus, charmantes de formes et d'attitude, 11 et 12; une poupe de vaisseau ou aplustre, 14; une main ouverte, 19; et surtout une petite lanterne contenant trois boules mobiles, et à l'anneau de laquelle est suspendue une pomme de pin.

Nous ne voulons pas compter parmi les épingles de tête le n° 18, qui est évidemment un cure-oreille (*auriscalpium*); et le n° 13, dont l'usage est difficile à déterminer, la tige étant entièrement creuse.

La comparaison de ces monuments en miniature avec les passages correspondants des auteurs nous entraînerait beaucoup trop loin : nous ne pouvons que renvoyer aux ouvrages spéciaux qui ont été publiés sur la toilette des dames romaines (1).

PLANCHE 94.

De la toilette riante et parfumée des belles Pompéiennes, ces joyaux sont tombés tout à coup dans les abîmes de cendres et de laves : puis, de là, ils sont venus se ranger dans les galeries froides et silencieuses d'un musée, comme des fleurs sur un tombeau. Maintenant, reproduits sur ces pages, ils serviront de modèles aux artistes : d'après

(1) Guasc., *delle Ornatrici;* Bœttig., *Sabine,* ou *Matinée d'une dame romaine.*

ces types, on fera de nouveaux bijoux, mille charmantes bagatelles, dont quelques-unes à leur tour auront un sort pareil. Dieu sait ce qui les attend : l'éclat des fêtes, le mouvement des bals; puis, un jour peut-être, les ruines d'une de nos Babylones, les entrailles de la terre ou le sein des flots; et enfin, après quelques siècles, les musées, les collections de nos arrière-neveux!

Ce collier qui occupe la place la plus remarquable dans la planche, et que l'on appelait collier radié, *monile radiatum*, était à la mode toscane : les statues de plusieurs divinités étrusques en ont un pareil (1). C'est un bandeau formé de mailles habilement entrelacées, auquel s'attachent soixante et onze pendants. Chaque fermail, orné d'une figure de grenouille, portait un rubis taillé en poire; mais un seul a conservé ce précieux ornement.

Le bracelet en serpent (ὄφις), qui occupe le milieu de la planche, a été trouvé avec un autre qui faisait la paire : les yeux sont formés d'une plaque d'argent et non d'un rubis. Sauf cette différence, on peut se reporter à ce que nous avons dit tout à l'heure d'un joyau de cette espèce (2).

Deux bagues représentent, la première un petit serpent qui, replié en triple spirale, lève la tête comme pour se détacher du doigt; l'autre, une double tête de ce même reptile. Ces deux bijoux prouvent que les Latins, ayant reçu des Égyptiens, par l'entremise des Grecs, l'ha-

(1) Gori, *Mus. Etrusc.*, t. I, p. 29. (2) Voy. pl. 92.

bitude de considérer le serpent comme un emblème religieux, n'avaient point pour ce reptile l'horreur qu'il nous inspire, à nous autres modernes.

Au milieu du bracelet, on voit un autre anneau propre à servir de cachet : celui-ci porte une hyacinthe sur laquelle est gravée une tête de femme.

La boucle d'oreille, représentée sur deux faces aux deux angles inférieurs de la planche, est de la forme la plus à la mode parmi les dames de Pompéi ; car on en découvre chaque jour de semblables. Celle que l'on voit plus haut, et qui porte deux pendants de perles, se rencontre de même assez fréquemment dans les fouilles.

Sans doute une adoratrice de Bacchus rattachait sa tunique à l'aide de cette épingle, portant un Génie aux ailes de chauve-souris, avec une patère dans une main et une coupe dans l'autre, et deux guirlandes chargées de grappes de raisin, qui se croisent sur sa poitrine. Les ailes de l'animal nocturne font allusion au Sommeil, compagnon du dieu du vin.

Ce disque d'or, de forme lenticulaire, est une *bulla*, ornement ainsi nommé à cause de l'analogie de sa forme avec celles des bulles qui s'élèvent dans un liquide (1). Nous avons déjà parlé de ce bijou, que les jeunes Romains déposaient à l'âge de quatorze ans, avec la robe prétexte, devant l'autel des dieux Lares (2), et que les pères donnaient ordinairement comme cadeau à leurs fils en bas

(1) Isidor., XIV, 31.

(2) Cic., *Verr.*, I, 68, et ibi Ascon. Petron., 38; Pers., *Sat.*, V.

âge à l'anniversaire de la naissance de ceux-ci (1). Nous avons traité fort au long de l'origine de la *bulla*, rapportée par quelques auteurs à Romulus, qui en décora le premier enfant né d'une des Sabines enlevées; par d'autres, à Tarquin l'Ancien, qui la donna à son fils, parce qu'à l'âge de 14 ans ce jeune homme avait tué un Sabin (2). On sait d'ailleurs que la *bulla* n'était qu'un amulette.

Tous ces bijoux sont de l'or le plus pur.

PLANCHE 95.

Ces deux crochets, formant l'agrafe entière d'un ceinturon militaire, et ces deux fragments d'une autre agrafe, ne sont que d'argent; mais ils sont précieux par les choses qu'ils nous apprennent sur la conformation du baudrier des anciens, et par les bas-reliefs dont ils sont ornés. Si le mot *balteus* vient en effet de la forme des *bullæ* qu'il portait (3), il ne s'agit ici que du *cingulum*, qui s'attachait sur les reins, comme celui même de Ménélas (4).

Chaque partie de l'agrafe entière est composée d'un carré qui tenait au *cingulum* par quatre petits clous, et d'un disque ou bouton fixé à l'extrémité d'une tige courbée en avant, comme on le voit dans la figure du profil : de sorte que les deux boutons pouvaient se rapprocher

(1) Plaut., *Rud.*, IV, 5, 127.

(2) Plin., XXXIII, 1; et Macrob., *Saturn.*

(3) Varr., *de Ling. lat.*, IV, 24.

(4) Homer., *Iliad.*, IV, 132.

BRONZES.

Bronze.

95

et se joindre au moyen d'un crochet qui ne s'est point retrouvé.

La deuxième agrafe, dont nous n'avons que des fragments, s'attachait d'une autre manière. L'un des carrés de métal porte encore la moitié d'une charnière formée d'un arc et de son ardillon : et sans doute la partie opposée venait passer sur cet arc, et s'accrocher à l'ardillon par une ouverture dont elle était percée.

Pour ce qui concerne l'antiquité, l'usage, la forme et la matière des agrafes et des baudriers chez les Romains, nous ne pouvons que renvoyer à un ouvrage spécial (1). Nous ajouterons seulement quelques mots sur les bas-reliefs de nos *fibules* d'argent.

Il est incontestable que les médailles, les gemmes, les bas-reliefs les plus célèbres, fournissaient les types sur lesquels on frappait des plaques d'argent pareilles à celles-ci : ce ne sont point là de ces travaux exquis qui se faisaient sur commande, mais bien des objets usuels qui devaient se tenir par assortiments dans des magasins pareils à ceux de nos quincailliers. Les deux bas-reliefs semblables des deux carrés de l'agrafe complète en offrent la preuve : tous deux, évidemment frappés sur le même type, représentent un guerrier qui, encore armé pour la bataille, contemple ou arrange en trophée les armes conquises sur l'ennemi, sujet souvent traité sur les gemmes. Sur l'un des deux boutons, Phébus, vêtu

(1) Abb. Javaron. *Memor. negl. Al. della R. Acad. Ercolan.*, tome II.

de la tunique et de la chlamyde, et couronné de sept rayons, conduit ce quadrige ; pour pendant, il a Diane, sa sœur, qui, la robe et le manteau flottants, le croissant sur le front et un flambeau à la main, guide son char à deux coursiers au milieu du ciel où brillent sept étoiles, peut-être pour indiquer le Septentrion, lieu spécial des apothéoses (1).

Sur les fragments, on voit Neptune et Minerve qui se disputent l'honneur de donner un nom à la cité de Cécrops, groupe tout à fait semblable à un camée précieux du Musée royal de Naples. Le pendant est Rome, assise sur un trophée d'armes et couronnée par une Victoire.

Comment faire accorder le Soleil et la Lune avec tous ces emblèmes guerriers? comment expliquer la présence de ces deux divinités sur un *cingulum* militaire? Ne serait-il pas trop subtil d'y trouver l'expression allégorique de ce précepte : Un bon soldat ne dort point?

PLANCHE 96.

Ces cinq *statères* ou balances romaines, tout entières de bronze, sont remarquables par les différentes manières dont le nombre est marqué aux différents points où l'on peut poser le poids. Voici celles qui demandent une explication :

(1) Plin., II, 25; Dio, XLV.

BRONZES

Bronze

BRONZES

Bronze

Dans la première et sur un côté de la quatrième, V, X, XV, XX, veulent dire 5, 10, 15, 20.

Sur la troisième, XIIIIVIIIIXXIIIIVIIIIXXXIII, valent certainement 10, 11, 12, 13, etc., jusqu'à 34 compris, en supposant des points d'arrêt réguliers à chaque chiffre.

Sur la cinquième, IIIVX, V, XX, XXX, IIII, signifient 2, 3, 4, 5, 10; 15; 20; 30; 34.

Bien entendu que, quand le fléau d'une balance porte deux échelles, on les emploie en accrochant à deux différentes places l'objet que l'on veut peser : le crochet le plus rapproché du point de suspension du fléau sert pour l'échelle la plus élevée.

Les deux surfaces du bassin de la cinquième balance, représentées à droite, méritent quelque attention, surtout le groupe formé d'un Faune et d'une chèvre qui luttent ensemble.

En général ces ustensiles sont fabriqués avec beaucoup de soin, et le goût antique se montre dans la diversité des formes données au contre-poids (σφαίρωμα, *æquipondium*) : ce sont deux têtes de femme, de beauté et d'attitude diverses, et une tête de Satyre avec la nébride.

PLANCHE 97.

Le bronze qui occupe le milieu de cette planche est des plus rares et des plus curieux, bien que l'explication

n'en soit pas aisée, ou plutôt à cause de cette difficulté même. Nous essayerons de la surmonter.

La principale figure de cette composition, l'aigle avec la foudre entre ses serres, n'est point un symbole équivoque de la divinité de Jupiter (1) : les naturalistes anciens croyaient que cet oiseau n'est jamais frappé du feu du ciel (2). On peut conjecturer d'après cela que le monument tout entier est consacré au maître des dieux, et que le reste, c'est-à-dire le croissant et les deux petits bustes, placés sur les deux pointes, ne se compose que d'accessoires. Suivant cette hypothèse, on peut voir dans la première des deux figures la Lune elle-même, ou quelqu'une des divinités qu'elle représente, à savoir, Diane, Proserpine, Hécate ou Isis, dont les médailles et les gemmes offrent souvent la tête placée au milieu d'un croissant (3). L'autre tête doit être le Soleil ou Osiris, correspondance indiquée par quelques antiques (4), à moins qu'on n'y voie le dieu Lunus (5). Le monument, dans son ensemble, peut donc être considéré comme une allégorie faite comme ex-voto, ou par tout autre motif religieux, pour représenter la puissance de Jupiter régu-

(1) Hygin., *Astr. poet.*, II, 16; Serv. ad *Æn.*, I, 398; Horat., *Carm.*, IV, 4, 1; Pindar., *Ol.*, II, 159, et scol.

(2) Plin., II, 55.

(3) Berger, *Thes. Br.*, p. 84; Liebe, *Goth. Num.*, p. 180; Buanarrotti, *Med.*, p. 45; Plut., *de Fac. in orbe lun.*, tom. II, p. 945.

(4) Beger, *loc. citat.*, et tom. III, p. 442; Spanh., *Ep. ad Mor.*, II.

(5) Haym., *Thes. Brit.*, t. II, p. 145; Spanh., *de V. et P. N.*, diss. IV, p. 193; Seg., *Sel Num.*, p. 103 et 105; Strab., XII, p. 557; Tertull., *Apol.*, 15.

lateur des saisons et maître de l'éternité, Ζεὺς αἰῶνος κρέων ἀπαύστου (1), comme celui de Mégare (2), ou enfin Jupiter *Lucetius*, *Diespiter*, père de la lumière et du jour : les deux petites têtes exprimeraient alors le jour et la nuit; et le croissant, appelé μήν, μηνίσκος (3), marquerait le mois lunaire, c'est-à-dire la plus ancienne et la plus commune division du temps, celle qui a produit la distinction du mois en quatre semaines (4).

Nous ne voulons point passer sous silence l'opinion des archéologues, qui voient dans ce monument une apothéose de deux personnages impériaux : il est certain que le croissant, l'aigle, la foudre, se prêtent assez à cette interprétation ; et, si l'on pouvait reconnaître dans les deux bustes des traits déjà indiqués par une médaille ou quelque ressemblance de famille, cette opinion serait à l'abri de toute objection sérieuse (5).

La main votive de bronze, que l'on voit représentée sous ses deux faces aux deux côtés de la planche, quoiqu'elle ne soit pas d'un travail bien fini, a pourtant cet avantage de réunir en elle tous les accessoires les plus importants des monuments de cette espèce (au nombre de six) qui ont été publiés jusqu'ici (6). Comme

(1) Æschyl., *Suppl.*, 583.
(2) Pausan., I, 4.
(3) Cleom., *Meteor.*, II.
(4) Macrob., *Saturn.*, I, 15.
(5) Bellor., *Vet. luc. sep.*, p. 11, fig. 12.
(6) Fignor., *Ant. gr.*, tom. VII, p. 510 ; Ph. Thomas, *ibid.*, X, 662 ; la Chausse, *Ant. Rom.*, XII, 963 ; Bonan., *Mus. Kirch.*, cl. II, tab. 25, p. 82 ; Giri, *Inscr. ant.*, tom. III ; Caylus, tom. V, tab. 63, n. 1 et 2.

toutes les autres, cette main votive est une main droite qui a les trois premiers doigts levés, et les deux autres fermés : trois est un nombre cher aux dieux. Sur l'index et le doigt du milieu est un foudre entre les serres d'un aigle dont le corps a été brisé. Cet emblème devait-il exprimer la divinité suprême ou l'élément de l'air, ou la planète de Jupiter, tout cela dans un sens cabalistique et astrologique ? On ne peut que le conjecturer. Entre deux des doigts levés, on voit une statuette qui ne se trouve tout à fait pareille dans aucune des autres mains votives : c'est un vieillard barbu, coiffé du chapeau phrygien, ayant la tunique à manches courtes, relevée par une ceinture, et tenant les deux mains élevées avec l'index seul en l'air et les autres doigts fermés. Dans le système des archéologues, qui cherchent ici une allusion à Cybèle et Attis, cette figure pourrait être celle de Midas, roi de Pessinunte (1). La tête de bélier, sous les pieds du vieillard, ne se trouvant pas dans toutes les autres mains, est un indice à l'appui de l'opinion de ceux qui cherchent à y voir un Mercure : elle rentre aussi dans le système, bien propre à tout concilier, des *mains panthées*, c'est-à-dire consacrées, soit simultanément à une foule de divinités (2), soit à une divinité universelle, *Deo pantheo* (3). Plus bas encore est une petite table ou console, por-

(1) Arnob., V, p. 70 ; Diodor., III, 59.

(2) Auson., *Epigr.*, 29 ; Lucian., *de Dea Syr.*, § 32.

(3) Passer., *Lucern. fict.*, tom. I, p. 1 ; id. *Gemm. astrifer.*, II, 161, et III, 108.

tant une espèce de cône qui manque dans plusieurs autres mains votives, et que l'on ne peut expliquer d'une manière satisfaisante. Enfin à la base même se trouve une espèce de voûte sous laquelle on voit une femme couchée et tenant un enfant entre ses bras. Cet emblème, dans les autres monuments, est accompagné d'une inscription, telle que : CECROPIVS. V. C. VOTVM. S., que l'on explique : *Cecropius*, *voti compos*, *votum solvit*, c'est-à-dire, « Cécropius, ayant obtenu l'objet de son vœu, a acquitté son vœu. » Ces mots offrent un puissant argument propre à démontrer que les monuments de cette espèce étaient offerts à une divinité, par suite d'un vœu conçu pour la santé de quelque personne chérie ; ils indiquent aussi en particulier, dans la femme représentée sous cette voûte, une mère qui a fait le vœu dont il s'agit pour les jours de son enfant. Cependant quelques archéologues veulent encore voir là Isis et Orus, et ils se perdent à ce sujet dans l'abondance de leurs conjectures et de leur érudition.

A côté de la voûte est une hydrie, couverte d'une espèce de pomme de pin : encore un attribut de Cybèle ; mais on le donnait aussi à Isis. Ensuite vient un arbre dont on ne peut déterminer l'espèce ; puis, grimpant le long du pouce, une tortue, emblème de Mercure, un des animaux sacrés des Égyptiens (1) : cet animal est aussi un symbole de l'élément terrestre, et l'on verra tout

(1) Voss., *Idol.* IX, 15.

à l'heure les animaux qui représentent les trois autres éléments. Enfin, sur le pouce même, encore une pomme de pin, ou un œuf consacré à Bacchus-Osiris (1), ou peut-être quelque allusion obscène, pareille à celle que l'on peut remarquer aussi dans les doigts levés du vieillard : geste qui rappelle l'*Ithyphalle*.

Passons à la face externe de la main. Nous y voyons, en allant du haut en bas, une balance, une rose ou une fleur semblable, un serpent, un caducée, un lézard ou un crocodile, une grenouille, une double flûte, un fouet, des cymbales, un tympanum et un sistre.

Les conjectures des savants sur tous ces emblèmes se réduisent à voir dans chacun l'attribut de la divinité sur laquelle leur opinion s'est fixée. Aucune de ces conjectures ne nous satisfait pleinement : nous soupçonnons que les mains votives, offertes pour des maladies différentes, à des divinités diverses, quelquefois à des dieux panthées, devaient varier à l'infini sous ce rapport. Nous nous gardons cependant de rien trancher à cet égard, et nous répétons ces paroles naïves du savant Montfaucon (2) : « Il y a apparence que ceux qui ont offert cette main si chargée d'énigmes n'ont pas cru qu'on osât les expliquer dans des siècles aussi reculés que le nôtre. » Une pareille entreprise, après avoir effrayé les critiques les plus modestes, a tourné à la confusion des plus har-

(1) Plut., *Sympos.*, 2 et 3, p. 636.
(2) *Ant. Expl.*, tom. II, p. II, I, 20, § 2.



dis. Nous nous rangeons volontiers dans la première de ces deux classes.

PLANCHE 98.

Cette planche offre un pied de lion, qui soutenait une table ou une console ; plus une anse de vase à enlacements très-compliqués, une autre griffe de lion d'un assez beau travail, et enfin deux petits hermès, l'un, enfant, avec les pieds sortant de la gaîne, l'autre, vieillard, barbu et sans pieds. Ces deux derniers morceaux de sculpture, qui sans doute servaient quelque part d'ornement, de soutien ou de bornes, l'un ayant environ 30 et l'autre 40 centimètres, sont remarquables par la colonne brisée que les hermès portent sur la tête.

Mais l'objet le plus remarquable qui se présente ici, c'est ce bizarre assemblage d'animaux qui servait sans doute d'anse à quelque vase, au corps duquel il tenait par sa partie inférieure. Une tête de lion, avec les deux rinceaux, et flanquée de deux chevaux à mi-corps, de petite dimension relativement au lion lui-même. Sur la tête de ce dernier animal est une espèce de bourrelet qui rassemble les deux tiges de feuillage, et duquel s'élève tortueusement un serpent écailleux, énorme en proportion du lion : ce reptile semble se balancer sur lui-même, et il tient dans sa gueule une cigale qu'il a

déjà engloutie à moitié. Quelques critiques ont trouvé dans cette composition un goût original et hardi : nous avouons que pour nous, tout en reconnaissant le mérite de l'exécution, nous ne voyons dans cet assemblage de membres empruntés à divers animaux et disproportionnés entre eux, qu'un de ces monstres dont parle Horace (1) :

> . . . . ut nec pes, nec caput uni
> Reddatur formæ.

PLANCHE 99.

Ce petit bas-relief fait partie d'un meuble antique, dont les débris, composés de bandes et de plaques de fer, de clous de bronze et de quelques traces des ais de bois, ont été trouvés à Pompéi dans les fouilles de 1832. Il était orné de trois petits bas-reliefs de bronze, dont deux représentent un centaure et une centauresse : le troisième, et le plus intéressant, est celui dont nous donnons ici un dessin.

Malheureusement, ce bas-relief, s'il est le plus précieux, est aussi le plus mal conservé : les autres sont tout entiers de bronze, mais celui-ci n'a de ce métal que le cadre et les figures : le champ où ces parties se trouvent fixées est une plaque de fer qui forme le soutien de

(1) *Art. poet.*, 8 et 9.

BRONZES

Bronze





tout l'ensemble. Cette disposition a nui beaucoup à la conservation des figures de bronze; l'oxydation du fer, beaucoup plus rapide que celle du cuivre, s'est pour ainsi dire communiquée à ce dernier métal, et l'a corrodé de manière à rendre les formes indécises et quelquefois tout à fait méconnaissables. Il est regrettable que cette cause de destruction ait surtout affecté la figure ailée qui se trouve au milieu du bas-relief, et qui, mieux conservée, nous eût sans doute donné la clef de toute la composition.

Cette figure est évidemment celle d'un jeune homme, ayant de grandes ailes qui se déploient derrière les deux autres personnages. Elle porte sur le bras droit une petite draperie, une nébride, ou quelque chose de cette nature; et elle semble désigner de cette même main un objet qu'elle tient de la gauche. Cet objet est de forme rectangulaire et paraît entouré d'une espèce de cadre, ou du moins le milieu de sa face antérieure forme une certaine cavité. Il est difficile de déterminer ce que peut être cet objet, quel symbole ou quel attribut on doit y voir; ce qu'il y a de certain, c'est qu'il occupe toute l'attention des trois personnages qui forment le groupe. La figure qui le tient dans les mains baisse les yeux vers lui; la matrone assise à sa droite, les jambes croisées, attitude assez rare et considérée comme malséante chez les anciens, y jette un regard de côté, et fait de la main droite un geste peut-être admiratif qui ne peut se rapporter qu'à ce même but : Silène lui-même, qui oc-

cupe l'autre côté du tableau, prend part à la scène par son regard et son sourire.

Il est évident pour nous que le sujet de ce bas-relief est bachique; nous soupçonnons même qu'il a rapport à la naissance et à l'éducation du fils de Sémélé. Mais les indices qui nous ont conduit là sont des choses qui se sentent plus qu'elles ne se décrivent : nous ne pourrions énoncer chaque détail qu'en le revêtant presque d'une formule affirmative ; ou bien, s'il fallait passer par la série complète des doutes et des conjectures, nous produirions une dissertation longue, froide, et qui ne pourrait ni intéresser ni convaincre. Nous préférons nous borner à l'énonciation de notre hypothèse : elle n'arrêtera point les conjectures d'hommes plus perspicaces ou plus savants. Quant au mérite du bas-relief, considéré comme objet d'art, on n'en peut juger que favorablement par les parties qui restent intactes ; c'est-à-dire par les draperies, qui sont bien traitées ; par les chairs du Silène, qui ont bien la mollesse convenable, et enfin par l'expression délicieuse de la tête du jeune homme.

Au bas de cette planche nous avons ajouté, pour remplir le cuivre, une vignette représentant quatre têtes d'animaux trouvées les unes à Herculanum, et les autres à Pompéi, où elles servaient de masques de fontaines, ainsi que le prouvent des tubes de plomb dont les fragments y sont encore attachés. Ce sont deux chiens, un tigre et un jeune chevreau. Ce dernier surtout est d'un travail remarquable et d'une grande vérité d'expression.



PLANCHE 100.

Tout concourt à rendre ce bas-relief extrêmement précieux : la matière, le travail, le dessin et le mouvement des personnages, et enfin le sujet lui-même.

Le matière, c'est une plaque d'argent massif, garnie par derrière d'une espèce de crochet de même métal, à l'aide duquel on peut la fixer au mur : on sait quel était l'usage des tableaux ou boucliers votifs (1).

Le travail est des plus délicats et des mieux finis : c'est un de ces ouvrages sur métaux que les Grecs appelaient τορεύματα, mot que les Latins ont transporté dans leur langue (*toreumata*). Il faut éviter de confondre l'art du ciseleur sur métaux, *cælatura,* τορευτική, avec celui du tourneur, *tornatura,* τορνευτική : confusion dans laquelle sont tombés plusieurs érudits, et même quelques écrivains de l'antiquité (2).

Le dessin est correct et spirituel ; le mouvement des figures, plein de naturel et d'abandon ; l'expression, vive et touchante : enfin, la composition tout entière révèle un des plus grands maîtres de l'art antique, un de ceux dont on trouve les noms consignés dans les critiques contemporains (3).

(1) Plin., XXXV, 3; Tacit., *Annal.*, II, 83, et Gruter., *ibid.*; Spon., *Miscell. erud. ant.*, p. 152.

(2) Salmas., *Exc. Plin.*, p. 735, 38; Plin., XXXIV, 8; Anacr., *Od.*, 17; Aul. Gell., XIX, 9.

(3) Plin., XXXIII, 12, et XXXIV, 8; Athen., fragm. ap. Casaub., XI, 4, p. 782.

Le sujet paraît historique, bien que l'artiste l'ait présenté d'une manière plus délicate et plus gracieuse, en voilant la sévérité de l'histoire sous des emblèmes allégoriques. C'est sans aucun motif plausible qu'on a voulu y voir un tableau purement mythologique, Vénus pleurant la mort d'Adonis (1), quand aucun des attributs ne s'accorde avec cette supposition, quand plusieurs même, que nous aurons occasion d'examiner, la contredisent formellement. On y chercherait aussi vainement une Didon, affligée du départ d'Énée. L'abandon de Cléopâtre, et peut-être l'instant même de sa mort, offrent seuls, selon nous, une complète vraisemblance. Voilà bien le lieu choisi pour ce trépas immortalisé par Horace (2) et honoré par Auguste, qui fit respecter les statues de la reine d'Égypte (3). Cléopâtre a revu d'un œil serein ce palais déshonoré, où elle a résolu d'accomplir l'acte le plus glorieux, peut-être le seul glorieux de sa vie.

Ausa et jacentem visere regiam,
Vultu sereno fortis (4).

Cette draperie suspendue, ce lit, ce siége orné du sphinx égyptien, indiquent l'appartement le plus secret du palais. La statuette placée sur un fût de colonne, tenant en main une pomme, ayant à ses pieds un vase (5), une

(1) *Saggio d'osservaz.*, etc., 1758.

(2) *Carm.*, I, 37, 21 et seqq.

(3) Plut., *M. Anton.*, p. 955; Dio, LI. p. 459.

(4) Horat., *loc. cit.*

(5) Spanh., *Hymn. in Pall.*, 44.

guirlande de myrte (1) et deux colombes (2), ne peut être que Vénus, déesse chère à la reine d'Égypte, et en face de qui elle peut exhaler ses dernières plaintes. Dans l'hypothèse dont nous parlions tout à l'heure, que signifierait Vénus regardant sa propre statue?

Un des personnages de la scène est un Amour; et, si l'on ne suppose pas que Cléopâtre a renouvelé le déguisement imposé à ses jeunes esclaves lors de sa première visite à Antoine (3), ici commence l'allégorie, l'allégorie qu'il faut toujours pardonner aux anciens, parce qu'ils savaient être sobres de cette ressource, si naturelle pour eux. L'Amour donc vient s'appuyer sur les genoux de la pauvre désolée, et pleure avec elle et sur elle. Quelles larmes divines vinrent jamais plus à propos se mêler aux larmes d'une mortelle!

On ne peut méconnaître une grande ressemblance entre les médailles et les statues de Cléopâtre (4) et cette femme, qui, à demi morte, et peut-être le sang déjà glacé par le froid poison de l'aspic, son beau sein et sa blanche épaule à moitié découverts, s'abandonne entre les bras d'une vieille esclave. Celle-ci semble consoler sa reine, en lui rappelant l'exemple de la déesse qu'elle a sous les yeux, ou peut-être en lui conseillant de nouvelles amours

(1) Pausan., VI, 24.

(2) Ælian., *Var. Hist.*, XII, 1.

(3) Plut., *loc. citat.*, p. 927.

(4) *Thes. Brand.*, tom. III, p. 327 et 328; *Mus. Capit.*, tom I, tab. 57; Maffei, *Gr. ant.* I, p. 88; Canin., *Iconogr.*, n. 57 et 58.

et lui proposant une seconde tentative sur le cœur d'Octave triomphant (1).

La corbeille de figues, renversée sous le siége, indique bien clairement le genre de suicide raconté par Plutarque et Horace. Ce qui s'accorde également avec le récit du premier, c'est la présence de deux suivantes, dont l'une, plus jeune, nommé Irade, tomba morte aux pieds de sa maîtresse expirante, tandis que la seconde, plus âgée, nommée Carmio, ne mourut qu'après avoir paré sa maîtresse de ses plus riches atours, et l'avoir déposée sur son lit. Un autre auteur (2) donne à ces deux fidèles esclaves les noms de Carmuino et Taïra, qui, assure-t-il, veulent dire en syriaque, Colombe : c'est une particularité à laquelle les deux colombes du piédestal font peut-être allusion.

L'absence de l'aspic, bien loin d'être une difficulté, vient à l'appui de notre explication : car les historiens ajoutent que l'on douta du genre de la mort de la reine d'Égypte, bien que l'on vît des piqûres sur son bras, parce que l'on ne trouva point dans l'appartement le reptile venimeux auquel on eût pu les attribuer (3).

L'autre bas-relief d'argent qu'offre cette même planche, sans atteindre l'importance et la beauté du premier, est estimable sous le rapport du travail. Un véritable Satyre, à longues cornes et aux pieds de bouc, ceint

(1) Plut., *loc. citat.*; Florus, IV, 11.
(2) Tzetz., *Chil.*, VI, 44.
(3) Plut., *loc. citat.*, p. 954; Dio, *loc. citat.*

d'une peau de chevreau ou de lynx (1), et assis sur une pierre couverte d'une autre peau, joue de la lyre, sans doute en chantant, devant un autel grossier, orné de festons, et portant un vase avec un hermès barbu et couronné de feuillage qui représente sans doute Sylvain. A un arbre qui étend ses rameaux au-dessus de la statue est suspendue une bandelette ou quelque autre objet dont on ne saurait distinguer la forme. Il paraît assez étrange, au premier coup d'œil, de voir cette divinité champêtre avec une lyre au lieu de flûte, et offrant son hommage à une divinité presque du même ordre. Une gemme bien connue met l'artiste à l'abri du premier reproche (2) : le second est repoussé par cette seule considération, que Faunus lui-même est l'instituteur du culte des dieux champêtres en Italie (3) : d'ailleurs notre personnage ne pourrait-il pas être un homme de la campagne déguisé en Satyre pour les bacchanales (4)?

(1) *Hymn. homeric. in Pana*, 24.

(2) Beger, *Thes. Brand.*, tom. I, p. 190.

(3) Lactant. Firm., *de Fals. relig.* I, 22.

(4) Licet., *Lucern. ant.*, p. 683. Ælian., *Var. hist.*

FIN DE LA 3e SÉRIE DES BRONZES ET DU SEPTIÈME VOLUME

APPENDICE

DE LA

3e SÉRIE DES BRONZES.

PLANCHE 2.

On a joint à cette planche une petite lampe de terre dont le disque offre l'image d'une cigogne, emblème de la Piété filiale; car les anciens croyaient que cet oiseau est nourri par ses petits après qu'il les a élevés (1) : c'est pourquoi la Piété était représentée avec un gouvernail dans une main, une corne d'abondance dans l'autre, et une cigogne à ses pieds (2). Peut-être cette lampe fut-elle destinée à récompenser le dévouement d'un fils, les Romains ayant souvent consacré de pareils monuments au souvenir des belles actions et des sentiments généreux (3).

PLANCHE 4.

Cette planche contient le bizarre candélabre, soutenu par trois jambes d'homme, auquel nous faisons allusion dans notre aperçu de l'histoire des candélabres (4).

(1) Polyb., 40; Plin., X, 32; Aristot., *Hist. anim.*, IX, 20.

(2) Montfauc., tom. I, tab. 102.

(3) Fulv. Orsin., *Famil. roman.*, p. 12 et seqq.; Anton. Agostin.; *Dial.*, p. 32 et seqq.

(4) Voy. p. 12.

PLANCHE 6.

Le petit bouclier en croissant (*lunata pelta*) qui a été ajouté à cette planche paraît n'être qu'un débris de quelque monument dont il faisait un des ornements extérieurs. Il est décoré d'un portrait, de deux flambeaux et de deux têtes de griffon; mais son peu de grandeur ne permet guère de supposer que ce soit un bouclier votif.

PLANCHE 10.

Aux deux candélabres de bronze, dont le fût imite la tige des arbustes ou des roseaux, corps des premiers ustensiles de ce genre, on a joint un petit meuble qui forme un double support de lampes, propre à être posé sur une table.

Une plinthe triangulaire est soutenue par trois griffes de lion : les parties latérales ont à peu près la forme de la face d'un chapiteau ionique avec ses gousses, et sont ornées d'un petit masque qui paraît être une figure égyptienne. A l'un des angles de cette plinthe s'élève un arbuste à écorce lisse qui pourrait bien être un figuier, et dont les deux branches principales soutiennent deux plateaux propres à porter deux petites lampes.

On voit un double candélabre du même genre à la planche 28, et un autre encore au Musée secret, pl. 53.

PLANCHE 25.

Nous avons ajouté ici une petite lampe de terre cuite, précieuse par les particularités du bas-relief dont elle est ornée. Ce bas-relief représente un gladiateur que l'on reconnaît pour un rétiaire à la *fuscina*, c'est-à-dire au trident qu'il tient de la main droite (1), à la tunique

(1) Martial., V, 25; Juven., II, 143.

courte dont il est revêtu (1), au bonnet (*pileus* ou *galerus*) qui lui garantit la tête (2), à son visage entièrement découvert (3), au poignard qu'il tient de la main gauche (4), et enfin à la draperie qu'il porte sur le bras gauche, et qui ne peut être qu'un filet (5) avec une corde roulée pour le lancer plus facilement (*spira*). L'ennemi du rétiaire était le mirmillon, auquel on donnait encore le nom de Gaulois, et qui portait sur le cimier de son casque l'image d'un poisson : c'est pourquoi le rétiaire, en le poursuivant, lui criait : « Ce n'est pas à toi que j'en veux, Gaulois ; j'en veux à ton poisson : pourquoi me fuis-tu ? » *Non te, Galle, peto ; piscem peto, cur me fugis* (6) ?

Pittacus, l'un des sept sages de la Grèce, commandant l'armée des Lesbiens, avait donné l'exemple de cette manière de combattre dans l'espèce de duel où il tua Phrynon, général des Athéniens : le Lesbien portait sous son bouclier un filet dans lequel il enveloppa son ennemi (7).

Quand le rétiaire se trouvait à portée de l'ennemi, il jetait son filet pour l'embarrasser dans les replis des cordes et le tuer à coups de trident ou de poignard. S'il le manquait, il prenait la fuite à son tour, jusqu'à ce qu'il eût disposé de nouveau son piége (8). C'est pourquoi le mirmillon s'appelait *secutor* (9).

Il y a fort peu de monuments antiques où l'on trouve la figure d'un rétiaire (10), et dans chacun on regrette l'absence de l'un ou de l'autre des attributs que notre bas-relief montre tous au complet, ce qui donne à celui-ci un prix très-élevé aux yeux des véritables antiquaires.

(1) Juven., VIII, 207.

(2) Id., VIII, 208.

(3) Sueton., *Claud.*, 34.

(4) Valer. Maxim., I, 7, 8.

(5) Juven., *loc. citat.*, et scol.

(6) Festus, s. v. *Retiarius.*

(7) Laert., I, 4, 1 ; Strab., XIII, p. 600 et 896 ; Polyen., I, 25.

(8) Juven., VIII, 200 et seqq.

(9) Isidor., *Origin.*, XVIII, 55 ; Sueton., *Calig.*, 30 ; Artemidor., II, 33 ; Dio., LXXII, 19.

(10) Maffei, *Amphith.*, I, 14, 73 ; Buonarotti, *Med.*, tav. 14, n. 5.

PLANCHE 26.

Nous avons ajouté ici deux petites lampes de terre cuite. La première offre, sur sa poignée triangulaire, deux coqs et une palmette, et sur son disque une espèce d'étoile. Comme nous l'avons démontré pour une lampe analogue, elle peut avoir été consacrée au Soleil.

Sur la seconde, on trouve un bas-relief digne d'intérêt. Deux Victoires ailées supportent en l'air un bouclier entouré d'une couronne de chêne, avec cette inscription noble et simple :

OB. CIVIS. SERVATOS.

« Pour avoir sauvé des citoyens. »

En dessous est un autel orné d'un bucrane et de deux guirlandes, et flanqué de deux arbustes qui paraissent être des lauriers.

Ce monument rappelle, au premier coup d'œil, une des plus belles institutions de l'ancienne Rome, la couronne civique décernée à un simple citoyen, parce qu'il avait sauvé un citoyen comme lui (1). Et en effet, comme souvenir de cette loi encore franchement appliquée, on trouve une médaille de Lépidus, avec ces lettres : H. O. C. S., c'est-à-dire ***Hostem Occidit, Civem Servavit***, « Il a tué un ennemi, il a sauvé un citoyen. » Mais que l'on ne s'y trompe pas, une institution si véritablement républicaine ne pouvait survivre à la liberté de Rome ; et notre monument se rapporte à une époque où, comme toutes les parties de la vieille constitution, cette loi aussi avait été corrompue, détournée au profit de ceux qui avaient absorbé en eux seuls toute la cité et même tout l'univers connu. Aux empereurs seuls se décernait alors la couronne civique avec la légende ***Ob cives servatos*** (2). On portait solennellement cette marque d'honneur, on la répétait de tou-

(1) Pline, XVI, 4 ; Aul. Gell., V, 6.

(2) Cuper., *Apoth. hom.*, p. 215 et seqq. ; Tacit., *Ann.*, III. 21 ; XII. 31 ; XV. 12 ; Plin., XVI. 4.

tes parts, le jour de leurs funérailles triomphales et de leur apothéose; et de leur vivant même on peignait la couronne et on gravait l'inscription sur les boucliers votifs (*clypei*) suspendus dans les temples. Or, comme les lauriers qui entourent notre autel ne sont point des arbres funèbres, nous pouvons dire hardiment que c'est à la cérémonie de l'inauguration d'un de ces boucliers, en faveur d'Auguste, ou même de Caligula (1), que notre lampe se rapporte. Ce qui avait commencé par nous apparaître comme un souvenir héroïque devient ainsi le monument d'une plate adulation : telle est la marche de l'histoire.

Les philologues auront remarqué l'orthographe *civis* pour *cives* : du temps de Cicéron, l'*e* long s'écrivait *ei;* sous Auguste, on employait l'*I* allongé, comme le prouvent les médailles de cet empereur et les tables d'Ancyre, et depuis on s'est servi de l'*e :* néanmoins, les trois orthographes se sont employées presque indifféremment pendant tout le reste des temps de l'empire (2).

PLANCHE 27.

Outre le beau candélabre décrit à la page 20, cette planche renferme encore le dessin d'un autre candélabre de bronze, dont le fût imite la tige d'une plante liliacée. On y voit aussi un fragment de marbre qui paraît provenir d'un monument de même genre. C'est un tronc formé de feuillages collés les uns sur les autres, à peu près comme celui du palmier. De deux en deux rangs de feuilles, les entre-croisements sont remplis par de petites grappes formées de cinq baies assemblées d'une manière fort gracieuse.

(1) Bie, *Num.*, tab. 54 et seqq.; Morell., *Aug.*, tab. 16, n. 27; et *Calig.*, tab. 4.

(2) Noris, *Cenotaph. Pis.*, diss. IV. 4.

PLANCHE 28

(*marquée par erreur* 33).

Le beau Silène qui forme le sujet principal de cette planche est accompagné de deux autres petits candélabres. Le premier a pour fût un roseau noueux, pour pieds trois racines, et pour soutiens de son disque trois branches de ce même végétal : il se rapporte au genre rustique dont nous avons parlé à la page 11 du texte.

L'autre est formé d'une plinthe carrée soutenue par les quatre pieds d'un animal du genre bisulque, et sans doute d'un bœuf, emblème de force et de stabilité. Sur cette base s'élève, à côté d'une grosse souche d'arbre, le tronc plus léger d'un arbuste qui, d'après ses feuilles, paraît être un jeune chêne, dont le sommet soutient un plateau. Ce bronze a été trouvé à Herculanum, en 1764.

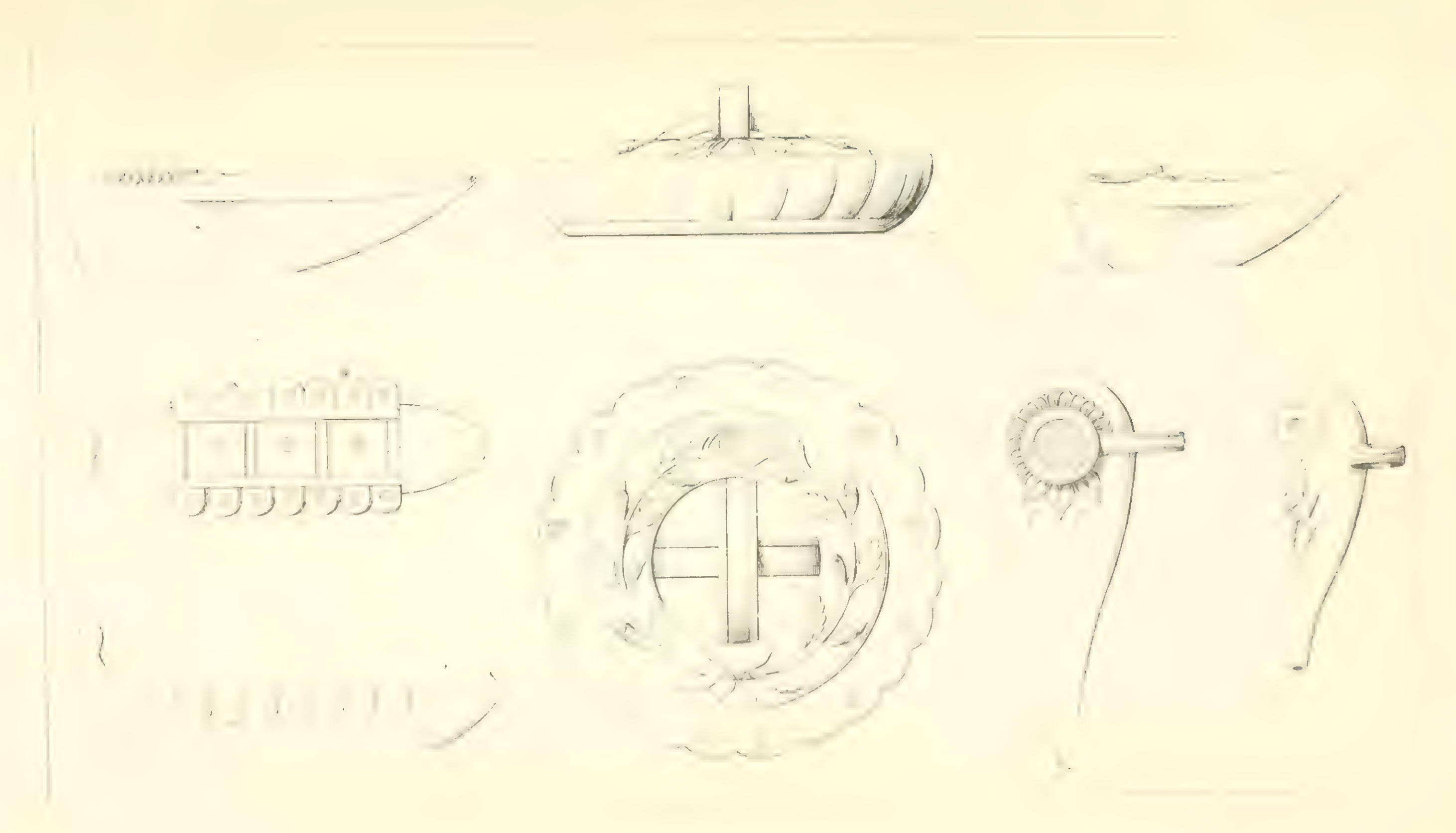
PLANCHE 30

(*comprise par erreur dans l'explication generale des candélabres*).

Sur la droite de cette planche, et à la partie supérieure, se trouvent deux vases d'une forme toute particulière, dont on voit le plan et le profil. Leur configuration, la position latérale de l'anneau qui leur sert d'anse, leur ouverture supérieure en entonnoir, le peu de largeur de l'autre ouverture, qui est trop petite pour contenir une mèche, et qui se trouve à l'extrémité d'un bec recourbé, tout indique que ce ne sont point là deux lampes, mais deux ustensiles destinés à verser l'huile dans les lampes mêmes. De pareils ustensiles se trouvent déjà dans les collections, et ont été décrits par les archéologues; mais on les a pris pour des vases de cuisine, ou bien on a déclaré qu'il était impossible d'en déterminer l'usage. Pour nous, nous n'hésitons pas à re-

BRONZES

Bronze



connaître l'*infundibulum* (1), *guttus* (2), *infusorium* ou *suffusorium* (3), ἐπίχυσις, décrit par les anciens, et classé par eux parmi les vases à mettre l'huile, *vasa olearia*. La forme de ce vase résultait sans doute de l'emploi que l'on avait fait primitivement de cornes de bœuf pour y conserver l'huile (4); d'où la dénomination *guttus corneus* (5). Sur l'un de ces *guttus* se trouve en relief la figure d'un gladiateur fort bien posé et nettement dessiné. Peut-être était-ce la marque du fabricant.

A la partie inférieure de la planche on voit le plan et le profil d'une lampe circulaire à douze becs, d'un très-beau travail, ornée d'une couronne de feuilles de chêne et de glands. Deux traverses qui se croisent au milieu du cercle servaient sans doute pour suspendre la lampe. On sait que le chêne était consacré à Jupiter (6), à Cérès (7), à Bacchus (8) et à Rhéa (9). Les Arcadiens se croyaient sortis de la terre comme des chênes, ou issus d'une Dryade, nymphe qui animait un chêne (10) ; et ils révéraient cet arbre qui les avait longtemps nourris de ses fruits. Il y a donc, dans tout emploi que les décorateurs font du feuillage et des fruits du chêne, dans les guirlandes et les couronnes de chêne, dans la couronne civique elle-même, une allusion aux vertus et à la simplicité du premier âge.

Les deux dernières figures de la partie supérieure, à droite, représentent un fragment de terre cuite qui ne peut être autre chose qu'une lampe à quatorze becs : c'est le morceau de ce genre le plus parfait que l'on trouve dans les collections. Elle a la forme d'une barque antique. On y remarque quatre traverses qui figurent sans doute les *transtra* (11), lesquels ne sont point proprement les siéges des ra-

(1) Cat., *de Re rustic.*, X, 1, et XIII, 3.

(2) Varr., *Ling. lat.*, IV, p. 31.

(3) Zacchar., IV, 2. 12.

(4) Horat., *Serm.*, II, 2, 61.

(5) Martial., *Epigr.*, XIV, 52.

(6) Plutarch., *de Esucarn.* p. 993 ; Phaedr., III, 17.

(7) Virg., *Georg.*, I, 349.

(8) Eurip., *Bacch.*, 108.

(9) Apollon., I, 1124.

(10) Pausan., VIII, 4 et 42; Lycophron., 480 et 482.

(11) Fest., in *Transtra*.

meurs (θρᾶνοι), mais bien les pièces de bois qui sont mises en travers (*transeundo*) (1), d'un bord à l'autre du navire. Sans doute, les quatorze mèches figurent quatorze rames, et par conséquent quatorze ou au moins sept rameurs, auxquels trois bancs ne pourraient suffire. Il faut remarquer que les navires des anciens, surtout quand ils n'avaient qu'un rang de rames, étaient rarement pontés : on pourrait conclure le contraire de l'inspection de cette lampe ; mais cela vient uniquement de ce qu'il a fallu pratiquer, pour le réservoir d'huile, une cavité que l'on remplissait par trois orifices.

PLANCHE 31

(*comprsie par erreur dans l'explication générale des candélabres*).

Cette lampe pensile à neuf becs, représentée sous deux aspects différents, est remarquable par la délicatesse du travail, par les trois anses où elle était suspendue, en même temps qu'elle avait une poignée pour la transporter, et enfin par les dix masques qui lui servent d'ornement et qui peuvent faire supposer qu'elle était destinée à un théâtre, à une salle de festins, à une chapelle de Bacchus.

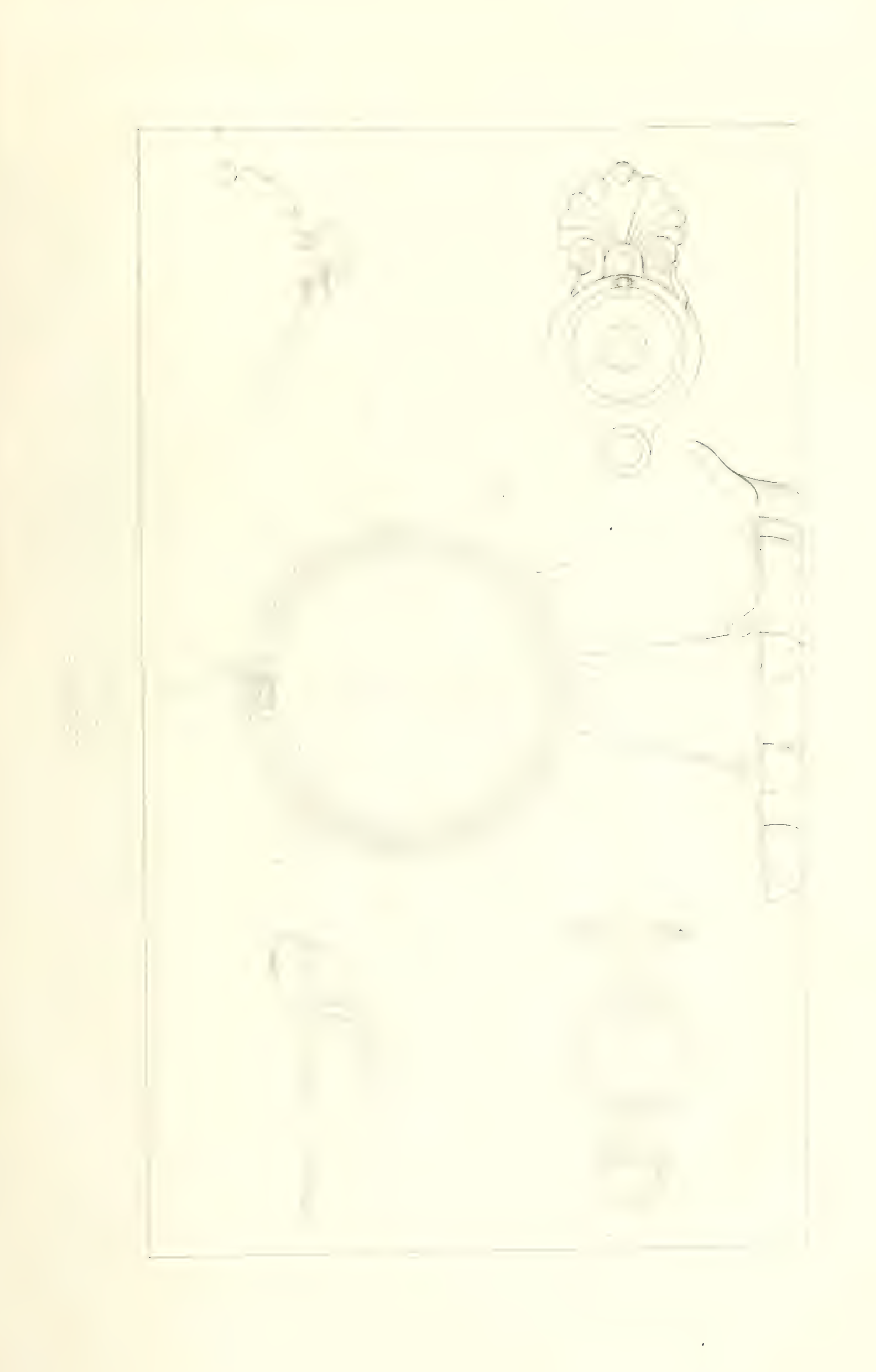
Elle est du genre que les Grecs appelaient πολύμυξος, à plusieurs becs, et sa construction rappelle cet épigramme où Martial assigne à la fois, et la dérivation du mot *lucerna* (de *lux*, lumière), et l'usage de ces lampes polymyxes dans les festins :

Illustrem quum tota meis convivia flammis,
Totque geram myxas, una lucerna vocor.

« Éclairant de mes feux un festin tout entier, et couronnée d'un si grand « nombre de flammes, je ne suis pourtant qu'une seule lampe. »

Elle rappelle aussi les comiques lamentations de cet avare, dont

(1) Voss., *Etym.* in *Transtra.*



parle Libanius (1), lequel s'était vu forcé d'allumer à son festin de noces « une énorme lampe, ayant tout autour un large canal plein d'huile vomissant des feux de toutes parts, et produisant une lueur pareille à celle d'un bûcher! »

Ce qu'il y a de plus remarquable dans un ustensile aussi compliqué et d'une structure aussi légère, c'est que la matière n'est pas le bronze ou tout autre métal, mais la simple et pauvre argile. Il est certain que pour éclairer les fenêtres (2), les portes (3), les vestibules (4), les boutiques (5), les faîtes des temples (6), les thermes et les autres lieux publics (7), les lampes de terre prévalurent longtemps sur celles de bronze, à cause du bas prix des premières et de la facilité avec laquelle on pouvait s'en procurer partout (7). De même la vaisselle de terre fut longtemps préférée à celle de métal pour l'usage de la table, à cause des inconvénients hygiéniques qu'offrent les vases de cuivre et même ceux d'argent. C'est aussi ce que rapporte Vitruve (9) : *Quamvis omnes habeant exstructas vasorum argenteorum mensas, tamen fictilibus propter saporis integritatem utuntur*, « Quoique tous (les riches) aient des services de table complets en vaisselle d'argent, ils se servent cependant de vases d'argile, parce que ceux-ci n'altèrent point le goût des liqueurs ou des mets. » Comme les anciens peuples de l'Italie ne connaissaient point l'art d'étamer le bronze, la terre cuite devait être d'un usage encore plus universel sous la république et tant que dura l'empire des lois somptuaires, lesquelles, sous le nom de *suppellectile*, ne comprennent point un seul vase ou ustensile d'argent (10). Si plus tard on rougissait, comme le prétend Juvénal (11), de ne point possé-

(1) *Declam.*, XXXIX, p. 836.
(2) Pers., *Sat.*, V, 180.
(3) Juven., *Sat.*, XII.
(4) Petron., 30.
(5) Tertull., *de Idol.*, 15; *Apol.*, 35.
(6) Lact. Firm., VI, 2.
(7) Passeri, *Luc. Fict.*, I, pr. § 15; Lips., *Elect.*, I, 3.
(8) Martial., XI, 12; XII, 75.
(9) *De Archit.*, VIII, 7.
(10) Paul., III, *de Sup. leg.*; Cels. VII; Papin., IX.
(11) *Sat.*, III, 168.

der de vaisselle d'argent, on ne rougissait probablement point de se servir encore de celle de terre, ainsi que l'indique le passage de Vitruve. D'ailleurs, l'argile fut conservée pour les sacrifices (1), soit à cause de l'attachement de tous les cultes au matériel de leurs rites primitifs (2), soit simplement comme un souvenir de la vénérable rusticité des premiers temps : souvenir qui remontait bien haut en effet, puisque la roue du potier est mentionnée dans Homère (3).

Agathocle avait aussi conservé l'habitude de se servir de vases d'argile; mais son motif était un sentiment encore plus noble peut-être que le respect de l'antiquité : arrivé sur le trône, il ne voulait point oublier qu'il était fils d'un potier (4).

Du reste, la délicatesse du travail, dont on voit un exemple dans notre lampe, pouvait faire de la poterie de terre elle-même un objet de grand luxe. Selon Pline (5), certains vases d'argile coûtèrent plus que ces fameux vases murrhins sur le compte desquels les antiquaires se sont tellement partagés, que l'on ne peut décider s'ils étaient d'onyx, de porcelaine, ou s'il y en eut de ces deux espèces.

On a représenté sur les deux côtés de la planche, en plan et de profil, deux petits bronzes monolychnes. Le premier est remarquable par un travail assez curieux, quoique le dessin vu en plan offre quelque chose de bizarre qui n'existe plus dans la perspective. L'autre, d'une composition plus correcte et d'un travail encore plus achevé, a sa poignée en forme de coquille surmontée d'une boule ou d'une perle produite par la coquille même; peut-être était-elle consacrée à Vénus marine (6). Elle se distingue surtout par un couvercle muni d'une charnière et d'un très-petit bouton, à l'aide duquel

(1) Varr., *de Ling. lat.*, 31; Cic., *Paradox.*, 3; id., *de Nat. deor.*, III, 17; Juven., VII, 343; Apul., *Apol.*, 434.

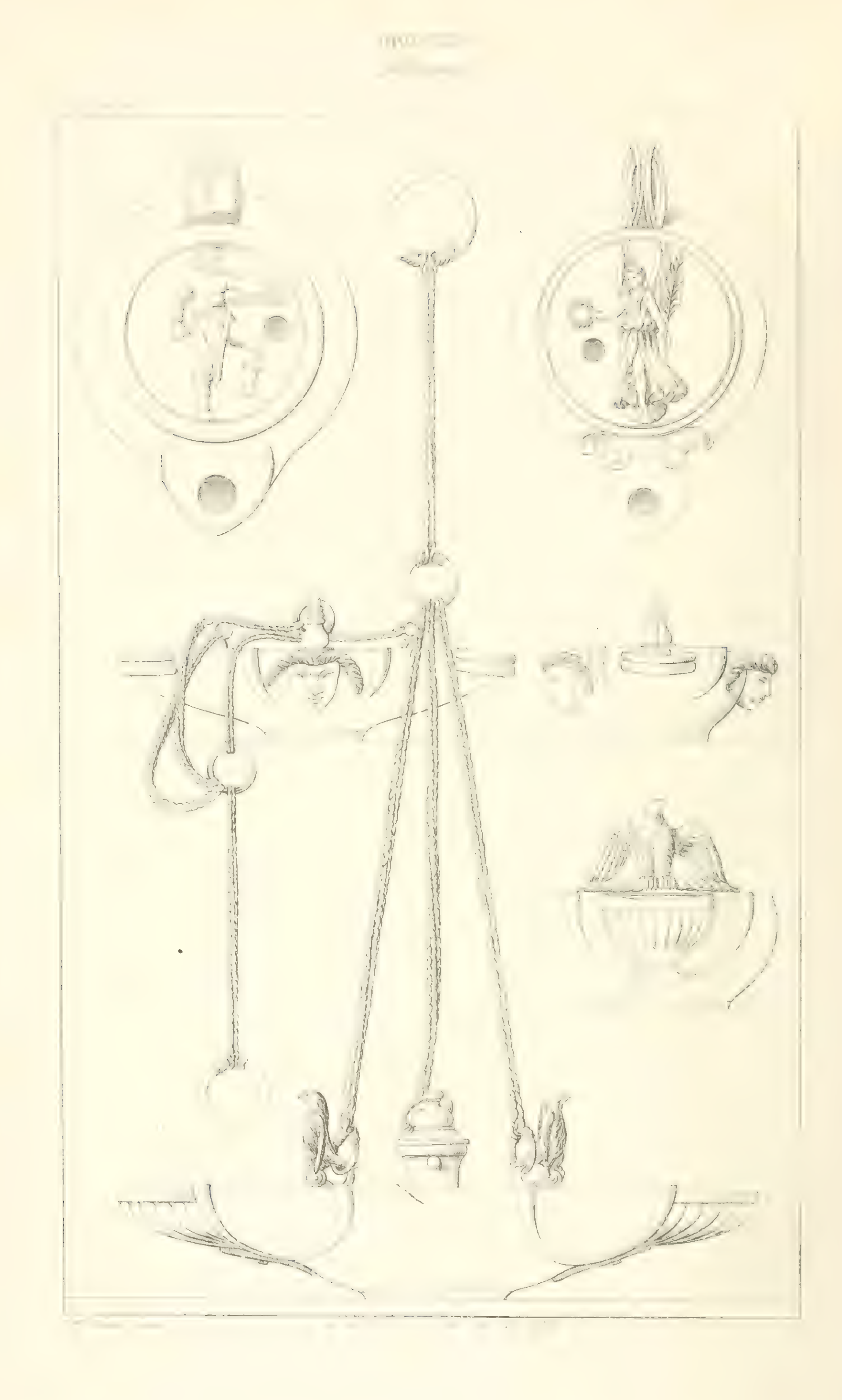
(2) Cic. *de Leg.*, II, 11; Virg., *Æn.*, VIII, 187, et Serv.; Tibull., *Eleg.*, II, 1, 2.

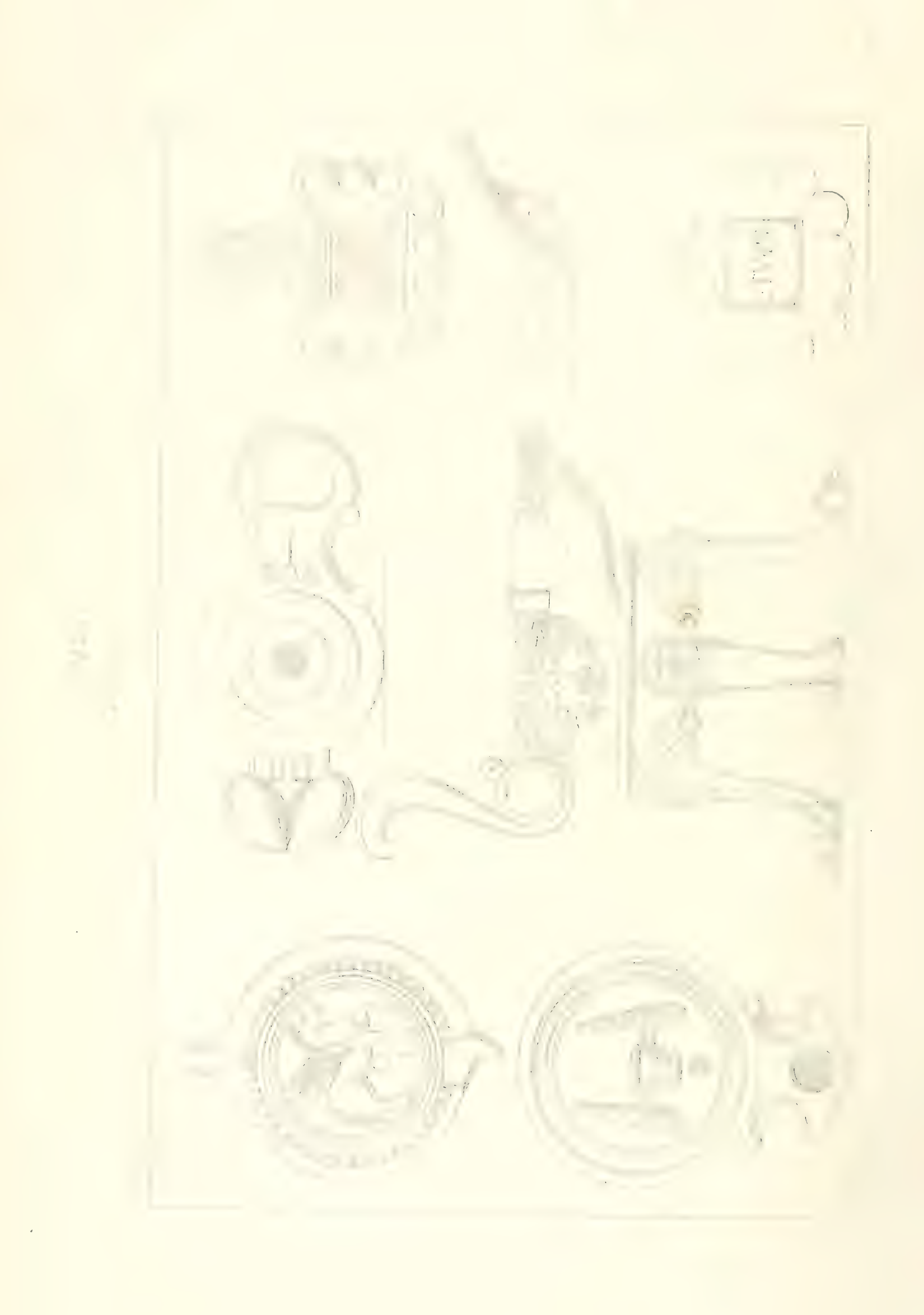
(3) *Iliad.*, Σ, 600 et 601.

(4) Auson., *Epigr.*, 8.

(5) *Hist. nat.*, XXXV, 11.

(6) Plin., IX, 25.





on l'ouvre. L'ouverture destinée à la mèche paraît un peu grande; mais peut-être y mettait-on un petit cylindre pour soutenir le fil, comme dans nos lampes modernes.

PLANCHE 32

(*comprise par erreur dans l'explication générale des candélabres*).

Ces deux lampes suspendues (*pensiles*), élégamment travaillées en forme de nacelle, et représentées chacune sous deux aspects différents, de face et de profil, sont de bronze. La première, trouvée à Pompéi en 1756, porte un masque funèbre sur chacune de ses deux faces les plus longues. L'autre, trouvée à Herculanum en 1739, a le dessous de ses deux becs en forme de coquille; et près de chacun des deux anneaux auxquels s'attachent les deux chaînes se dresse un petit aigle tenant la foudre dans ses serres, d'où l'on peut conclure que cette lampe était consacrée au maître des dieux. Viennent ensuite deux petites lampes portatives de terre cuite.

Ce gladiateur, dont le casque est orné d'un panache, et qui se tient dans la position que les Latins appelaient *status* (1), couvert de son bouclier et prêt à frapper de son épée, rappelle les lampes de cette espèce qu'on voit à la planche 48.

Enfin cette Victoire ailée, un pied sur le globe, tenant d'une main la palme et de l'autre la couronne, se rattache encore aux deux dernières lampes de la même planche.

PLANCHE 33.

Le milieu de cette planche est occupé par un trépied de bronze à trois griffes de lion, portant sa lampe du même métal. Celle-ci, un peu

(1) Petron., 95; Lips., *Sat.*, II, 20.

lourde, est remarquable cependant par les arabesques dont elle est ornée, ainsi que par sa poignée. Elle est vue sous deux aspects.

Sur les côtés sont deux lampes de terre. L'une, simple fragment, est ornée d'un cercle d'oves et d'une figure de Pégase, symbole que l'on trouve assez fréquemment sur les lampes sépulcrales, comme indiquant l'essor que les âmes des justes prennent vers le ciel. Platon fait une allusion pareille quand il dit : « Les âmes qui n'ont point une bonne monture tombent misérablement sur la terre, tandis que les autres s'élèvent vers l'Olympe. »

Deux faisceaux renversés et un autel éteint, qui décorent le deuxième, conviennent au sépulcre d'un grand prêtre : tel est du moins le jugement qui a été porté sur une lampe presque semblable à celle-ci (2).

Enfin, la lampe qui occupe la partie supérieure de la planche est fort petite, bien qu'elle paraisse destinée à recevoir dix mèches ; de sorte que, si on les allumait toutes à la fois, elle ne pourrait éclairer que peu d'instants. Puis, on ne voit aucune communication entre le réservoir et les lumières. Tout cela porte à croire que ce n'était pas autre chose qu'un jouet d'enfant, sans aucun usage réel. Il est démontré que les anciens faisaient fabriquer, pour l'amusement de leurs enfants, toutes sortes d'armes et d'ustensiles sur des proportions beaucoup plus petites que celles des objets dont les hommes faits se servaient. Plaute énumère des jouets de cette espèce : *ensiculi, securiculæ,* etc. (3), « de petites épées, de petites haches. » Stace donne aussi aux enfants, *breviora tela et sceptrum minus* (4), « des traits plus courts, un petit sceptre. » Il est impossible de comprendre autrement la quantité de petits objets, petits vases, petites bouteilles, petites clochettes, petits plats, petits miroirs, petites lampes (5), que les

(1) *Phædr.*
(2) Licet., VI, 104.
(3) Plaut., *Rudent.*, IV, 4, 110.
(4) Stat., *Teb.* VI, in princ.
(5) Princ. Biscari, *Ragion. sopra i trastulli de' bambini*, pagg. 14, 17, 19 et 23.

fouilles ont produite, et qui se trouve maintenant accumulée dans les collections. C'est surtout dans les tombeaux que l'on a trouvé la plupart de ces reliques précieuses. Ainsi, les anciens plaçaient auprès des restes mortels des enfants qui leur étaient enlevés, les jouets, les bijoux que ces enfants avaient aimés. C'est là une de ces superstitions du cœur par lesquelles la douleur maternelle tente instinctivement de se tromper, hélas! tout en sachant bien qu'elle le tentera vainement. Ces luttes que se livrent en nous l'intelligence et le sentiment ont laissé des traces dans la poussière de tous les siècles : elles sont aussi vieilles que la race humaine.

Les lettres gravées sous la lampe, C. TV. PRI, peuvent s'interpréter, *Caius.* TV*llius.* PRI*mitivus,* PRI*scus* ou PRI*mus*, noms qui se rencontrent dans les inscriptions (1) : le dernier paraît préférable comme étant celui d'un fabricant de lampes déjà connu par plusieurs monuments (2).

PLANCHE 35.

Deux lampes de terre ont été ajoutées à cette planche. La première, quoique nous en ayons vu tout à l'heure une du même genre (3), est d'un modèle fort rare; elle porte sur son disque une cigogne, oiseau qui se trouve sur les médailles de la famille Antonia et de la famille Cæcilia (4), et qui était à la fois l'emblème de la Piété filiale et celui du Printemps (5).

Sur la deuxième on voit un personnage nu, portant sur l'épaule gauche deux seaux suspendus à un bâton terminé par deux crochets, instrument que les Grecs appelaient σκευοφόριον ou σκευοφορεῖον,

(1) Murator., p. 1223, n. 1, et 1256, n. 8.

(2) Gio. Smez., *Antiq. Neomag.*, p. 166.

(3) Voy. pl. 2, à l'Appendice.

(4) Beger., *Th. Br.*, tom. II, p. 534; Morelli, *Thes. num. fam. Ant.*, t. I; et *Fam. Cæc.*, tom. II.

(5) Liebe, *Goth. num.*, p. 22; Aristot., *Hist. anim.*, IX. 13.

ἀναφορον (1), ἀηφίχοιλον (2). Il tient dans sa main droite un objet qui paraît être un seau plus petit que les deux premiers, ou bien plutôt une grappe de raisin, et alors ce serait le Génie de la vendange.

PLANCHE 36.

Cette planche s'est enrichie des deux lampes de terre cuite qui occupent la partie inférieure. La première, qui a douze mèches, est presque semblable à celle que nous avons déjà décrite dans cet appendice en parlant de la planche 30.

La seconde, faite pour être portée à la main, et d'une figure fort étrange, a cinq becs disposés en étoile.

Elles ont été trouvées toutes deux à Civita-Vecchia.

PLANCHE 37.

Nous avons ajouté ici une lampe qui est pensile et portative à la fois; on peut la suspendre, d'une manière assez bizarre, par trois chaînettes réunies dans un anneau, tenant lui-même par une quatrième chaîne à un autre anneau plus grand : et, de ces trois chaînettes, deux retiennent la lampe par deux petites anses latérales, et la troisième s'accroche à la poignée. Cette poignée, qui, à volonté, fait de la lampe pensile une lampe portative, est formée de deux tiges recourbées qui se rapprochent d'abord, puis s'éloignent pour aboutir à deux ornements en feuillages, entre lesquels s'attache, outre l'anneau déjà mentionné, celui d'une autre chaînette qui porte le bouchon.

Mais ce qui rend cette lampe rare et précieuse, c'est la figure d'un petit rat d'une vérité parfaite et en plein relief, qui, placé

(1) Valer., *Hier.*, XVII, 6.
(2) Pollux, VII, 132, et X, 17; Scoliast. Aristoph., *Ran.*, 8.

près du lumignon, paraît sucer la mèche. On sait avec quelle avidité la race des rongeurs recherche l'huile. L'auteur, quel qu'il soit, de la Batracho myomachie, ne l'a point ignoré; car il met ces paroles dans la bouche de Minerve :

Ὦ πάτερ, οὐκ ἂν πώποτ' ἐγὼ μυσὶ τειρομένοισιν
Ἐλθοίμην ἐπαρωγὸς, ἐπεὶ κακὰ πολλά μ' ἔοργαν,
Στέμματα βλάπτοντες, καὶ λύχνους εἵνεκ' ἐλαίου (1).

« O mon père, certes je ne viendrai jamais au secours de ce peuple af-
« fligé : car il m'a fait mille maux, en détruisant mes couronnes d'olivier
« et mes lampes, dont il boit l'huile. »

D'ailleurs le rat était consacré à Vulcain, et peut-être notre lampe était-elle suspendue devant une image de ce dieu.

PLANCHE 38.

Au lieu de la lampe et du trépied mentionnés à la fin de l'explication, nous avons placé dans notre planche un monument qui a plus d'analogie avec la première figure.

Ces cinq dessins représentent les différents aspects d'une lampe de terre trilychne, portée sur une base en forme d'autel ou de pyramide quadrangulaire tronquée. C'était à la fois un candélabre et une lampe. Au-dessus de l'endroit où se rattachait la lampe, dont on voit le profil et le plan, il y avait une espèce de vase dont on n'a plus trouvé que les débris. Enfin, sous la lampe elle-même, on lit cette inscription : C. CORVINS, qu'il faut interpréter *Caius Corvinus* : c'est sans doute le nom de l'artiste ou du fabricant à qui était dû ce produit remarquable de l'art céramique.

(1) *Batrachom.*, 177 et seqq.

Trois des côtés de la pyramide sont revêtus de bas-reliefs représentant trois figures en pied : le premier est visible sur le profil de la lampe, et les autres, dans les deux petits quadrilatères qui se trouvent à côté. La première figure, presque entièrement nue, s'appuie sur un tronc de colonne ou sur un autel : elle tient de la main droite une branche d'arbre ou un caducée ; mais, comme elle est brisée en plusieurs endroits, il est difficile de dire si elle représente un Apollon ou un Mercure. La seconde, revêtue d'une robe traînante, ceinte d'une large bandelette et la tête couverte d'une draperie, porte de la main gauche une corne d'abondance, et de la droite une baguette, un sceptre ou un javelot ; près d'elle est une colombe : ce seul symbole désigne suffisamment Vénus ; et, en effet, l'on voit souvent sur les médailles cette déesse couverte de longs vêtements et tenant un javelot (1) : c'est Vénus Astarté. La ceinture convient également à cette déesse ; mais on la trouve plus rarement avec la *cornucopia*, bien que les anciens l'aient confondue avec la Terre (2) et avec la Fécondité.

La troisième figure, qui porte un casque, une lance et un bouclier, ne peut être que Mars. On sait que Mars, Vénus et Apollon, et même Mercure, sont au nombre des dieux que les anciens appelaient Σύνναοι, Σύμβωμοι, Σύνθρονοι, Πάρεδροι, Ἐπικείμενοι, *Adhærentes* et *Proximi*.

(1) Beger., *Thes. Br.*, t. II, p. 602; Loiseau, tab. 48, p. 280.

(2) Macrob., *Saturn.*, I, 21 et 28.

FIN DE L'APPENDICE.

ERRATA

DE LA

3e SÉRIE DES BRONZES

Page 10, ligne 17, au lieu de PLANCHES 7 à 24, 26,28, 29, 30, 31 et 32, lisez PLANCHES 7 à 24, 26 et 29.

Page 11, note (1), au lieu de *Pl.* 30, lisez *Pl.* 10, *à l'Appendice.*

Page 12, note (7), au lieu de *Pl.* 24, lisez 23.

Id., note (8), au lieu de *Pl.* 24, lisez *Pl.* 4.

Page 22, ligne 1, au lieu de PLANCHE 23, lisez PLANCHE 28; voyez à l'Appendice l'explication des planches 30, 31, 32 et 33.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DE LA TROISIÈME SÉRIE DES BRONZES.

